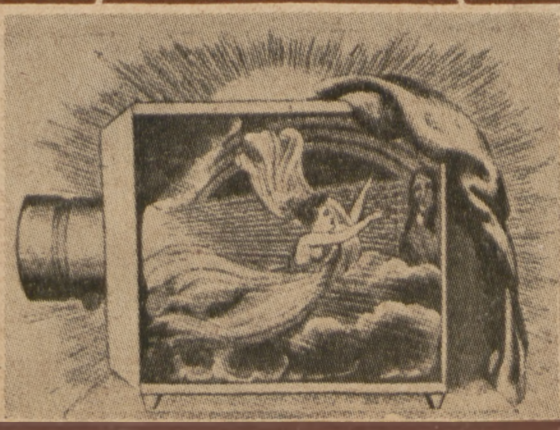
NR · 14 · 1950 — LUTY — CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



ŚWIAT FOTOGRAFII

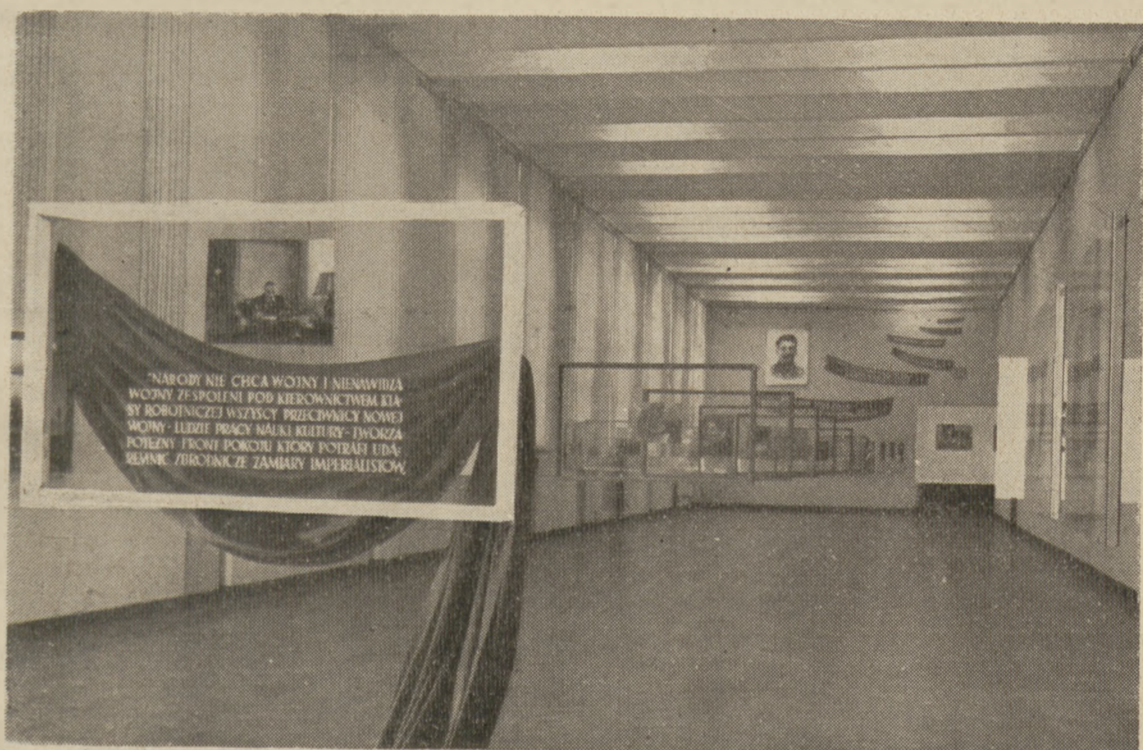
PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNANSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V | LUTY 1950 | NUMER 14

SPIS RZECZY



Wystawa „Pokój zwycięża" w Muzeum Narodowym w **Warszawie**

Fot. Alfred Funkiewicz

ZBIGNIEW PĘKOSŁAWSKI

Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej

Rozwinięcie zagadnienia objętego tematem — próba określenia dróg rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej, możliwe jest tylko w żywym oparciu o problematykę Polski współczesnej. Fotografika, jakkolwiek nie spojrzelibyśmy, nie jest zagadnieniem samym w sobie, izolowanym w przestrzeni i czasie, które rozpatrywać można w oderwaniu od rzeczywistości, będącej naszym udziałem.

Jako jedna z najmłodszych gałęzi sztuk plastycznych, fotografika nieobciążona tysiącletnim balastem nawyków, najbliższa postępowym przemianom społecznym, których rezultatem obecny układ sił na świecie, jest najlepiej poznawalna w ujęciu dialektycznym, w oparciu o naukowo-poznawczą metodę sformułowań. Dlatego rozważania niniejsze są dialektyczną próbą penetracji w zjawiska fotografiki, usiłowaniem analityczno-przyczynowego ujęcia zagadnienia nie tylko z punktu widzenia estetycznego i społecznego, ale i politycznego w łączności nierozdzielnej z tym wszystkim, co kształtuje oblicze narodu, próbą spojrzenia na fotografikę jako jedną z funkcji społecznego bytu narodu, chęcią określenia czy i o ile fotografika polska ma ambicje wypełnienia naczelnego postulatu estetycznego epoki — socjalistycznego realizmu w sztuce.

Takie ujęcie zagadnienia pozwoli w dalszym ciągu rozważań na wytyczenie przypuszczalnej linii rozwojowej fotografiki polskiej, która nie może biec po za kręgiem, w jakim żyje naród, pozwoli na wyznaczenie fotografice właściwego miejsca w budowaniu poprzez sztukę zrębów socjalizmu w Polsce.

Układ stosunków społecznych, rzeczywistość, w której uczestniczymy, poprzedza trwający długo okres narastania konfliktów i sprzeczności w świecie kapitalistycznym, które zaważyły na życiu ekonomicznym narodu i wyznaczyły bieg życia kulturalnego.

Początki fotografiki w Polsce przypadają na drugą połowę XIX stulecia, na okres rozwoju malarstwa narodowego. Ale czołowi przedstawiciele sztuki tej epoki: Matejko, Gierymscy, Chełmoński — nie znajdują odpowiedników w dziedzinie fotografiki. Młodej, zagubionej w receptularzu chemicznych formuł technice malowania światłem, nie mającej jeszcze pretensji do miana sztuki, nie odrazu marzy się współzawodnictwo z malarstwem choć próby naśladowania w fotografii faktury malarskiej, dostrzegalne wcześniej w krajach anglo-saskich, u nas pod koniec stulecia, na długo miały zadomowić się w Polsce.

Rozpatrywana w perspektywie prawie półwiecza, fotografika polska wykazuje oscylację między swoistym wileńskim sarmatyzmem, a kosmopolityczną cudzoziemszczyzną, przedstawiając ciekawy formalnie, ale stosunkowo ubogi tematycznie (w sensie społecznym) odcinek fotoplastyki. Szlacheckie dworki, urzekające w nastroju, harmonijne w walorze, malują tylko jedną, pozornie jasną stronę naszego narodowego trwania, malują tym szkodliwiej, że pięknie. Dostatnie, jasne, wielkopańskie rezydencje nie znajdują przeciwstawienia w fornalskiej beznadziejności trwania w dworskich czworakach, robociarskiej nędzy czynszowych suteryn i poddaszy proletariatu miejskiego — dla wykazania poprzez sztukę, pojmowaną jako narzędzie walki i sumienie społeczne — przeciwieństw klasowych, dla oddawania istotnego sensu tych czasów, dojrzewającego konfliktu społecznego.

Jeśli pojawi się w fotografii człowiek — to jako portret sytego zadowolonego mieszczucha, czy tzw. „dobrej głowy" bohatera lub mędrca. Człowiek i narzędzie pracy w zespoleniu oddającym głęboki sens społeczny tej pracy: budowanie czy wyzysk — nie istnieją. Wieś — to chaty kraszone słońcem, niekiedy impresjonistyczne zwidy; żniwa — to snopy doskonałe kompozycyjnie, nabrzmiałe sytością dostałego ziarna — ale chaty i snopy bez trudu i krzywdy chłopa wyrosłego w pańszczyźnianym prymitywie gospodarowania nierzadko drewnianą sochą czy sierpem, z lichym sprzężajem, zrosłego z nędzą i ciemnotą, jak ślimak ze skorupą; zaniedbany społecznie chaos, zwierciadło łamiące fałszywie rzeczywistość, ubogi ideologicznie twór nielicznych, dla niewielu.

Przy prawie zupełnym niedostatku społecznego podłoża w tematycznym ujęciu rzeczywistości, polska sztuka fotograficzna lat przedwojennych wykazuje obok poważnych, w skali światowej, osiągnięć w technice fotograficznego widzenia — tendencje do formalistycznego transponowania rzeczywistości.

Najmniej tych formalistycznych predylekcji widzimy u Bułhaka, klasyka fotografii — najwięcej w okresie powszechnego nadużywania w fotografii nasadki zmiękczającej obraz i w okresie tzw. „wańszczyzny", której wierna m. in. pozostaje w większości po dziś dzień na tej pożywce wychowana — szkoła poznańska.

W ślad za dominantą formy, przy jałowości ideologicznej treści, formy fałszującej, a niekiedy zacierającej wprost obraz rzeczywistości, oderwanej od ekonomicznej bazy narodowego bytu — idzie rozbrajający masy kosmopolityzm, widoczny w fotografice przedwojennej.

Czy możemy mieć pretensje do polskich twórców przedwojennych, iż nie tworzyli inaczej; wyrośli i okrzepli w atmosferze Polski kapitalistycznej, zapatrzeni, z nielicznymi wyjątkami,

we wzory szalejącego zachodu, zdani na gust i zapotrzebowanie chwili, zagubieni w sobie, idący na lep tendencyjnej informacji — książki, gazety, zaprzepaścili cenny umiar równowagi treści i formy, identyfikując nierzadko postęp w sztuce z przerostem i wybujałością formy i rozwydrzeniem tematycznym.

„Na tak a nie inaczej ukształtowaną wyobraźnię — (pisze min. Sokorski na marginesie jednej ze swych licznych wypowiedzi o realiźmie socjalistycznym) — złożył się długi szereg zjawisk, nawyków myślowych, często po prostu urazów psychologicznych, nieświadomych skojarzeń, których wytłumaczenie wymaga prześledzenia złożonego procesu oddziaływania ekonomiczno-społecznej bazy na nadbudowę kulturalną".

Jednym z żywych atrybutów sztuki jest piśmiennictwo traktujące o tej sztuce. Przedwojenne, nieliczne publikacje polskie — czasopisma fotograficzne — poświęcone były w zasadzie omawianiu zagadnień techniki fotografowania, bądź rozważaniom kompozycyjnym i formalnym, przy braku społecznych koncepcji, rządzących tworzeniem, prób powiązania sztuki z życiem ekonomicznym narodu, jako jego kulturalną nadbudowę. Wydawnictwa książkowe, poświęcone zagadnieniom estetycznym — rzadkie, drukowane w małych nakładach, omawiające szeroko zagadnienie kompozycji i waloru, w koncepcyjnych wywodach ograniczały się do snucia rozważań na temat tzw. fotografii ojczystej, ważnej niewątpliwie i cennej gałęzi sztuki narodowej, jednak w ujęciu nadto separatystyczno-dzielnicowym, że nie powiem nacjonalistycznym.

Reasumując to wszystko, co powiedzieliśmy wyżej o sztuce fotograficznej okresu minionego — stwierdzamy, iż obok ubóstwa tematycznego w społecznym rozumieniu, nieujawnianiu przez sztukę sprzeczności i konfliktów klasowych — wykazuje ona skłonności formalistyczne, przy daleko posuniętej umiejętności operowania środkami technicznymi. Oczywiście niema reguły bez wyjątku; obserwujemy tu i ówdzie na przestrzeni dziesiątków lat rozwoju fotografiki polskiej sporadyczne próby wyłamywania się z zaczarowanego kręgu układnego konwenansu. Tak jak w malarstwie XIX—XX w. widzimy usiłowania Gierymskiego, Kotsisa, Szermentowskiego, Chełmońskiego, Lenca, którzy potrafili wznieść się ponad filisterski sentymentalizm i „siłą swego realizmu wzbogacić nowe doświadczenie w dziedzinie malarstwa" — tak w fotografice przedwojennej dostrzegamy próby zerwania pęt społecznego konwencjonalizmu, pokutującego szlacheckiego romantyzmu, mieszczańskiego pozytywizmu, ale usiłowania te są raczej próbą ucieczki do rzeczywistości przez łamanie jej reguły, niż świadomą transpozycją ducha nadchodzących przemian. Dostrzegamy również w naszej twórczości fotograficznej lat przedwojennych tak jak w malarstwie, filantropijno-protekcyjny stosunek do ludu, sielsko-rodzajowe sceny z życia biedującej wsi i miasta, a nawet podobizny ludzi skrzywdzonych przez ustrój, doskonałe technicznie i artystycznie, niestety, nie ożywione głębokim sensem społecznego konfliktu, nie nacechowane koniecznością usunięcia istniejącego stanu rzeczy drogą rewolucyjnej przemiany.

Próby abstrakcjonizmu — widoczne w malarstwie, a dostrzegalne w fotografice — to rzekoma rewolucyjność na tle sprzeczności świata kapitalistycznego, próby buntu części twórców, którzy nie aprobując istniejącego stanu rzeczy nie mieli dość siły na przezwyciężenie burżuazyjnych kanonów estetycznych, oddzielających twórcę od życia. Z konfliktu w jakim się znaleźli nie potrafili znaleźć wyjścia. Buntując się nie dostrzegali nowych wartości, które niosła ze sobą walka klasy robotniczej w imię haseł materializmu dialektycznego. Ci nawet, którzy podążali za tempem czasów, nie potrafili wyciągnąć właściwych wniosków z ważkich przemian dla swojej twórczości fotograficznej.

— — —

Ustrój Demokracji Ludowej nie jest ustrojem, na którym poprzestajemy w marszu naprzód; jest etapem w drodze do socjalizmu. Socjalizm zmienia do gruntu stosunek człowieka do pracy i środków produkcji. Praca przestaje być towarem kupowanym przez kapitalistę, zamieniając się na realny wkład człowieka w budowanie ojczyzny prostych ludzi — państwa sprawiedliwości społecznej. Robotnik staje się budowniczym i współgospodarzem kraju. Ten nowy, socjalistyczny stosunek człowieka do środków produkcji zmienia do gruntu jego stosunek do wszystkich spraw i zagadnień nadbudowy, w których ważne miejsce zajmuje sztuka.

Blok wstecznictwa, wojujący imperializm prowadzi otwartą walkę nie tylko na arenie życia politycznego, ale na wszystkich odcinkach kulturalnego bytu narodów, zmierzających do socjalizmu, znacząc wyraźną linię demarkacyjną między sztuką kapitalistyczną, a socjalistyczną. Ta linia podziału widoczna jest również, gdy z perspektywy lat ostatnich spojrzymy na rozległą i żywotną dziedzinę fotografii artystycznej. W Polsce Ludowej fotografika w ogólnym zespole zagadnień kulturowych zajmuje miejsce równie poczesne jak odpowiedzialne. Zakres jej możliwości nie został bynajmniej zwężony, a siła oddziaływania na skutek upowszechnienia sztuki w ogóle wzrosła niepomiernie. Wszelkie stawianie słupów granicznych między epokami, czy kierunkami zarówno w literaturze jak plastyce — czy innych dyscyplinach twórczości — jest sztuczne; dlatego byłoby niepoważną chęcią uproszczenia sprawy, gdybyśmy zerwawszy z tym, co na przestrzeni pół wieku było udziałem fotografiki próbowali rozpatrywać skomplikowane i wielotorowe zagadnienie fotografiki w Polsce Ludowej jako sztuki par excellence nowej i od nowa.

Mówiąc o fotografice w nowej Polsce, musimy rozpatrywać ją w pryzmacie tych aberacji, jakie zanotowaliśmy w toku poprzednich wywodów.

Fotografika, oficjalnie uznana za sztukę, ciesząca się coraz większym uznaniem czynników powołanych do czuwania nad budowaniem kultury nowej Polski — wnosi obok ważkiej możliwości tworzenia prawdziwego, realistycznego, odpowiadającego rzeczywistości obrazu życia społecznego. możliwość oddania tego życia w perspektywie socjalistycznej przyszłości, ponieważ z natury rzeczy fotografik może zarejestrować, a w artystycznej koncepcji oddać przekonywująco, te subtelne stany i treści, które trudno uchwytne dla malarza, a dostępne dla obiektywu, stanowią kwintesencję naszych czasów. Mamy przede wszystkim na myśli człowieka i narzędzie pracy — ich wzajemny stosunek, kształtujący rzeczywistość społeczną.

„Sztuka jest wyrazem nie tylko pojęć estetycznych, nie tylko oderwanego w sobie piękna, jest afirmacją prawdy". (Wojtowicz na zjeździe w Łagowie.)

W ujęciu naszych czasów fotografika to nie tylko aparat, płyta czy film i techniczna biegłość w parze z talentem; fotografika we współczesnym rozumieniu, podobnie jak malarstwo, musi być wyrastającym z podglebia walki klasowej produktem kultury, formą społecznej świadomości w tej gałęzi sztuki, którą reprezentuje, określaną ideologią. „Odrywanie się sztuki od życia narodowego jest zawsze objawem złego funkcjonowania organów tego życia" (Jastrun).

Sztuka socjalistyczna jest żywym odbiciem narodowego bytu; nic co bliskie narodowi, jego ziemi, tradycji, obyczajów folkloru — jego idei, umiłowań i dążeń nie jest jej obce. Sztuka socjalistyczna, obejmując rozumnym, szerokim spojrzeniem wszystkie sprawy narodowe i ludzkie, ucząc szacunku dla tego, co w przyszłości dziejowej i kulturalnej narodu wartościowe, nie zamyka oczu i nie zaciera tych sprzeczności, które w społeczeństwie klasowo różnym tkwią od wieków. Sztuka socjalistyczna, głęboko patriotyczna, podkreślając tak dobitnie narodowe odrębności kultury, obejmuje szerokim zasięgiem wszystko, co wartościowe, ludzkie, piękne nie tylko w ojczyźnie, ale i u obcych. Uczy przenosić miłość swego narodu i ziemi na wszystkie narody i wszystkie kraje świata. Walczy o pokój, bo w nim kwitnie i rozwija się najpiękniej.

Fotografika socjalistyczna — najmłodsza gałąź sztuki ma te same cele, ten sam zakres, tę samą problematykę. Nic, co pasjonuje lud, nie może być jej obce, nic, co wyróżnia naród w skupisku ludzkim — obojętne, nic, co oddane sprawie poprawy warunków bytowania klasy robotniczej — wrogie. Fotografika, jak inna sztuka dobitnie, dokładnie i prawdziwie uczy pamiętać. Na gruzach zburzonych miast, na gruzach pomników, muzeów i świątyń uczy historii — najlepszą, wypróbowaną metodą, poglądową metodą uczy miłować i nienawidzieć.

Fotografika powojenna w Polsce, podobnie jak malarstwo, jako dziedzictwo niesławnej przeszłości wniosła do gmachu socjalistycznej ojczyzny wiele obciążeń i skrzywień. Pierwsze o charakterze ogólnopolskim wystawy zorganizowane po wojnie wykazały, iż nie wszyscy fotograficy pojęli doniosły sens i treść nowych czasów. Jakże często obserwujemy przejawy jaskrawego formalizmu, pozbawiającego współczesną sztukę fotograficzną siły oddziaływania przez oderwanie jej od życia i jego społecznych potrzeb, formalizmu, który skierowuje uwagę nie na realną, pulsującą treść, a na niesprawdzalne, subiektywne zagadnienia formy. Tymczasem „kultura humanistyczna", o którą walczy klasa robotnicza może i powinna dać po przez wyobrażenie człowieka, jego bytu i pracy nowy system wartości moralnych, powinna znaleźć odpowiednie środki malarskie, aby w pięknie obrazu zawarło się piękno nowego życia. Artysta ma szeroką swobodę poszukiwania swoich środków, byle uwaga jego była skupiona na człowieku nie jako na modelu zewnętrznym, ale jako na podmiocie działającym, tworzącym życie. Innymi oczami patrzy na przyrodę turysta, inaczej człowiek, który ją przetwarza. Inaczej widzi człowieka malarz, dla którego życie jest przypadkowym chaosem, a inaczej malarz, który widzi sens życia w pracy człowieka, w jego dążeniu do lepszego jutra. Wczuć się w rozwój życia, unaocznić ten rozwój w konkretnych obrazach bytu, znaleźć środki malarskie do tego celu — oto zadanie realizmu socjalistycznego" (Jul. Krajewski). Oto określone społeczne zadanie przed jakim stanęła polska fotografika narówni z malarstwem.

Zadanie przestawienia twórczości ze ślepego toru abstrakcji, mgiełek, smaczków — na prosty, socjalistyczny tor tworzenia zgodnie z duchem postępu, trudne dla malarza wychowanego w wieloletniej szkole formalizmu, który spętał umysł i ręce — jest stosunkowo łatwiejsze dla fotografika z uwagi na fakt, iż część pracy wykonuje zań aparat-kamera, którą fotografik może skierować tam, gdzie nowe treści życia są widoczne. Rzecz cała w tym, żeby te treści umieć odnaleźć, znalazłszy — przeżyć, przeżywszy — utrwalić w formie stanowiącej nierozerwalną jednię z treścią, w formie równie żywej, jak treść, ale nie niweczącej dorobku treści, przeciwnie, podkreślającej walory tematyczne obrazu.

Nie znaczy to wcale, aby fotografik nowych czasów ograniczył swoją twórczość tylko do problematyki robotniczej. „Interesuje nas człowiek, jako część składowa całości zagadnienia" pisze minister Sokorski w jednym ze swych licznych artykułów. „Tym samym zachowujemy pełną świadomość, że nowa postawa humanistyczna epoki socjalizmu wyrasta z klasowej walki mas pracujących. Stąd też interesuje nas istota konfliktów naszej epoki w przekroju duszy zarówno robotnika, inteligenta czy chłopa, jak wroga klasowego. Pisarz, który nie potrafi wydobyć patosu tragizmu, twórczej siły czy myśli przewodniej

wydarzeń, nie potrafi pokazać ich w określonym realnym konflikcie, musi stoczyć się do naturalizmu, do bezbarwnej opisowości reportażowej fotografii. Każdą dynamikę dziejów należy pokazywać przez człowieka i to nie tylko przez umiejscowienie go w wydarzeniu, lecz przez ukazanie jego konkretnego udziału w konfliktach społecznych, które tym samym stają się konfliktami jego własnej osobowości. Nie dość więc opisać (czy sfotografować — przyp. wł.) odbudowę fabryki czy miasta z ruin, lub montaż nowych zakładów przemysłowych, a nawet założenie spółdzielni produkcyjnej. Lecz należy pokazać, jak konkretny człowiek zmienia się podczas tej budowy, jak załamuje się w nim konflikt między starym, najemnym, a nowym, socjalistycznym stosunkiem do pracy. Jak ten twórczy, chwilami bolesny proces wdziera się do życia rodzinnego. Jak zmienia się to życie, rozbudowuje je. Jak rośnie braterstwo człowieka. Jak zwątpienie przeradza się w zwycięstwo woli ludzkiej. I jak słabość rodzi zbrodnię. Jak stare i nowe stanowią dwa oblicza tego samego procesu, stale i nieustannie narastającego. Jak plącze się pod nogami bezsens i przestępstwo przeszłości".

Przyszłość fotografiki polskiej leży w tym, czy potrafi ona dotrzymać kroku w ogólnym marszu do socjalizmu, jako sztuka najbardziej powołana do kształtowania wyobraźni mas o nowej rzeczywistości polskiej.

Przyszłość ta daje się już przewidzieć. Polsce Ludowej potrzebna jest fotografika, m. in. i dlatego, ponieważ może spełniać jako sztuka przystępna i popularna ważne społeczno-polityczne zadanie, jako czynnik propagandowego oddziaływania na masy i popularycji sztandarowych haseł, jako skuteczna broń w walce z siłami wstecznictwa, które różnymi drogami i za wszelką cenę chcą rozbroić masy, wytrącić władzę z rąk ludu. Zwężanie zakresu fotografiki w ujęciu socjalistycznym do niewielu zagadnień — jest pozorne; cały świat uczuć i treści stoi przed nią otworem.

Za sprawą niewielu ludzi, których jednak zasięg oddziaływania z różnych powodów jest rozległy — fotografika polska zmienia zasadniczo i wyraźnie kurs. Zaczynamy tworzyć zgodnie z duchem naszej epoki. Nie bądźmy pochopni, nie wszyscy nie bez bólu i nie bez potknięć. Jeszcze w roku 1948 — pierwszą nagrodę na jednym z czołowych konkursów fotograficznych otrzymuje praca surrealistyczna — w krańcowym ujęciu tematycznym; jeszcze w tymże roku urządza się całą wystawę poświęconą atrofii tegoż surrealizmu i wielu to się podoba. Ale te błędy już się nie powtórzą, przynajmniej na terenie stolicy.

Czynniki odpowiedzialne za kierunek i poziom fotografiki polskiej wzmocniły czujność; ani jeden grosz zarobiony przez górnika czy chłopa nie pójdzie na premiowanie tworów spaczonej wyobraźni i ideologii obcej Polsce Ludowej.

W ogniu dyskusji ścierają się poglądy; zwycięski plon tych dyskursów to montowane pokonkursowe wystawy na tematy bliskie sprawie Polski Ludowej. To szpalty pism wypełnione materiałem fotograficznym wysokiej klasy. To w niedalekiej przyszłości własny dom P. Z. F.

Fotografika ma wyraźne, określone zadanie w Polsce — ma pomóc w budowaniu nowej Polski na drodze sublimacji treści naszych czasów w dziele sztuki fotograficznej. Ze sztuki dla wybranych ma fotografika stać się strawą powszechną, przystępną, zrozumiałą, artystycznie sytną, klasowo bliską.

Droga do upowszechnienia takiej twórczości prowadzi nie przez bezduszną, rygorystyczną czy koniunkturalną zmianę tematyki, ani zaniechanie formalistycznych przerostów, ale przez dobrowolne, samorzutne, świadome wgryzanie się w rzeczywistość polską — przez opanowanie teoretyczne zagadnienia realizmu i humanizmu w socjalistycznym, dialektycznym rozumieniu, przez głęboko ludzkie spojrzenie na sprawy człowiecze.

WITOLD ROMER

Swobodne techniki negatywowe

(dokończenie)

NIEOSTRE MASKI.

Jako ostatnią z „negatywowych technik swobodnych" pragnę jeszcze omówić metodę, pozwalającą na zwiększanie kontrastu drobnych szczegółów bez zmiany kontrastu większych plam, co osiąga się przy pomocy tzw. „nieostrych masek". Pewien sposób zastosowania tej metody pozwala na uzyskiwanie linii konturowej na granicy jasnych i ciemnych pól obrazu.

Sposoby uzyskiwania linii konturowych budzą dziś wielkie zainteresowanie. Artykuły na ten temat spotyka się w czasopismach, zajmujących się technikami reprodukcyjnymi. Firma Gevaert wypuściła nawet specjalny, na bardzo ciekawym mechaniźmie działania oparty materiał pod nazwą „Contourfilm", pozwalający na otrzymywanie linii konturowej przez proste przekopiowanie zwyczajnego obrazu fotograficznego. Wzmianki na ten temat spotykamy także w literaturze patentowej.

Nie będę tych technik tutaj omawiał, gdyż zajęło by to zbyt wiele miejsca, tym bardziej, że materiały, potrzebne do ich wykonywania, są u nas na ogół niedostępne.

Pominę również inwersję (tzw. „solaryzację"), gdyż technikę tę wykonujemy zazwyczaj przy sporządzaniu pozytywu.

Chcę natomiast zająć się nieco bliżej techniką „nieostrych masek", która jest względnie łatwa do zastosowania i nie wymaga użycia specjalnych materiałów.

M a s k o w a n i e. Technika maskowania znajduje dziś poważne zastosowanie przy precyzyjnej reprodukcji barw lub do innych specjalnych celów (np. przy fotografii kryminologicznej — dla wyraźnego odróżnienia od siebie szczegółów dokumentu, różniących się nieznacznie odcieniem barwnym).

Technika maskowawnia polega na tym, że do negatywu przykładamy diapozytyw, uzyskany z innego negatywu o dokładnie tych samych wymiarach, np. z negatywu spod innego filtra barwnego.

Z w i ę k s z a n i e   k o n t r a s t u   s z c z e g ó ł ó w. Przy sporządzaniu takich maskowanych negatywów, gdy kontrast pozytywu był z reguły znacznie mniejszy niż kontrast negatywu, zauważono, że jeśli pozytyw jest nieostry, to maskowanie powoduje uwydatnienie drobnych szczegółów rysunku.

To zwiększenie „definicji" obrazu dość łatwo sobie wytłumaczyć. Na nieostrym pozytywie drobne szczegóły zamażą się, zanikną — na ich miejscu będziemy mieli jednostajnie szarą płaszczyznę; większe zaś powierzchnie, różniące się tonalnie, wyjdą na pozytywie bez utraty kontrastu.

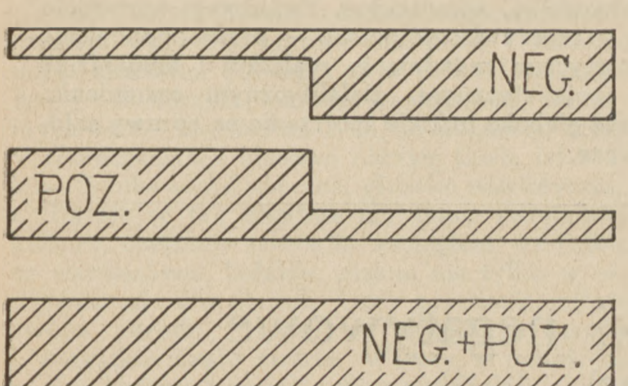


Fig. 15

Gdy zatem nieostry pozytyw złączymy z negatywem, kontrast dużych płaszczyzn się zmniejszy, natomiast kontrast zawartych w ostrym negatywie drobnych szczegółów nie ulegnie zmianie. Gdy z maskowanego negatywu zrobimy powiększenie, wyrównując utratę ogólnego kontrastu przez dobór twardszego papieru, kontrast drobnych szczegółów zostanie zwiększony.

Zjawisko to możemy wyzyskać dla powiększenia definicji drobnych szczegółów, dla podkreślenia „tekstury" materiału.

L i n i e   k o n t u r o w e. Zjawisko powiększania kontrastu drobnych szczegółów wystąpi przy stosunkowo dużym stopniu nieostrości pozytywu. Gdy natomiast użyjemy pozytywu mniej nieostrego, o kontraście bardziej zbliżonym do kon-

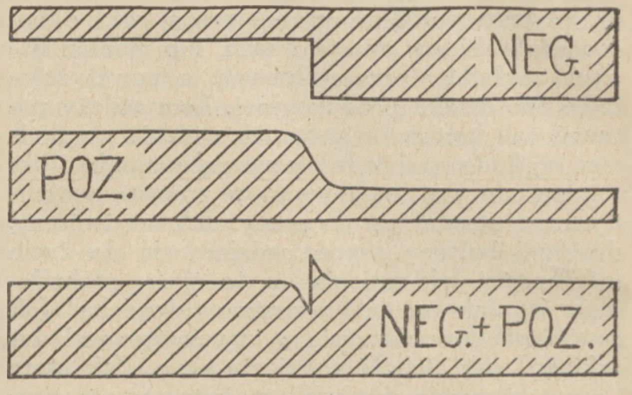


Fig. 16

trastu negatywu — otrzymamy w złożonym obrazie wyraźnie zarysowujące się linie konturowe na granicy światła i cienia.

Fig. 15 przedstawia schematycznie na przekroju ostry negatyw i pozytyw o jednakowym kontraście. Zaczernienie negatywu względnie pozytywu przedstawione jest przy pomocy szerokości zakreskowanej powierzchni. U dołu zaś mamy sumę zaczernień negatywu i pozytywu. W wypadku, gdy pozytyw w zupełności zrównoważy negatyw, otrzymamy równomierną szarą powierzchnię bez śladu rysunku (maska 100%). Jeśli natomiast pozytyw jest nieostry, otrzymamy po zsumowaniu gęstości negatywu i pozytywu jasną i ciemną linię na granicy płaszczyzn. Fig. 16.

Jeśli takie przeźrocze, zawierające jasne i ciemne linie konturowe, skopiujemy na twardym papierze, naświetlając tak krótko, aby płaszczyzny wyszły jeszcze prawie zupełnie białe — wówczas jasne linie nie będą się na nich rysować i wystąpi ciemny obrys linii konturowych. Czerń (i szerokość) tych linii będzie tym większa, im większy kontrast był na granicy światła i cienia w oryginalnym obrazie, im większy jest „gradient zaczernienia" (czyli — różnica zaczernienia na jednostkę długości w oryginalnym obrazie). Zaczernienie jest miarą gradientu i dlatego dla techniki tej proponuję nazwę *techniki gradientowej*.

W rzeczywistości zjawisko jest nieco bardziej zawiłe, niż tu przedstawiono, i jasna lub ciemna linia konturowa będzie dominować w różnych częściach obrazu.

Dobierając pozytyw bardziej lub mniej kontrastowy od negatywu, albo też o kontraście identycznym z kontrastem negatywu — otrzymamy w załączonym obrazie rysunek konturowy z pod-

kładem pozytywu lub negatywu, względnie czysty rysunek konturowy. Przykłady takich obrazów przedstawiają ilustracje: Fig. 17 przedstawia zdjęcie pierwotne, Fig. 18 — obraz konturowy, otrzymany przy pomocy równoważnej (100 proc.) maski nieostrej, skopiowany miękko (zarówno jasne, jak ciemne linie są widoczne, jakkolwiek reprodukcja znacznie zmniejszyła ich czytelność). Fig. 19 — obraz z dominującym pozytywem, wreszcie Fig. 20 — obraz w którym przez odpowiednie przekopiowanie wzmocniono kontrast linii i wyeliminowano linie białe.

A teraz parę uwag na temat praktycznego wykonania procesu.

NEGATYW.

Technika wydobywa z obrazu rysunek linearny linii konturowych. A zatem do opracowania w tej technice nadawać się będą jedynie negatywy, w których linie konturowe odgrywają dość ważną rolę i kryją w sobie najważniejsze elementy obrazu. Aby było możliwe uzyskanie czystego i ostrego rysunku liniowego — negatyw musi być ostry i wymagania pod tym względem są dość wysokie.

N i e o s t r a m a s k a. Nieostre pozytywy czyli tzw. nieostre maski można sporządzać różnymi sposobami. Jednym z najwygodniejszych sposobów jest umieszczenie materiału światłoczułego przy kopiowaniu w pewnej odległości od negatywu i naświetlanie rozproszonym światłem lub lepiej jeszcze obracanie ramki do kopiowania w jej płaszczyźnie w czasie naświetlania przy użyciu skośnego oświetlenia. Ten ostatni sposób daje ten sam efekt, co użycie pierścieniowego źródła światła, przyczem otrzymuje się korzystny rodzaj nieostrości. Naświetlanie tego rodzaju osiągamy np. umieszczając ramkę w czasie kopiowania na stoliku gramofonowym lub innym urządzeniu obrotowym, ustawionym na podłodze w pewnej odległości od rzutu pionowego lampy sufitowej. Fig 21. Ważne jest, aby *y* tj. odległość lampy od ramki nie była zbyt mała, gdyż w przeciwnym razie otrzymamy przeźrocze większe od negatywu i nie będziemy mogli ich dopasować. Techniką tą zajmował się Bronisław Kupiec w pracowni Katedry Fototechniki i otrzymał dobre wyniki, odsuwając negatyw (szklony) od kliszy światłoczułej o odległości 0,25 mm (przez umieszczenie odpowiedniej podkładki na brzegach). Ramka była przy tym ustawiona w takim położeniu aby stosunek $\frac{x}{y}$ był równy $\frac{1}{3}$ *)

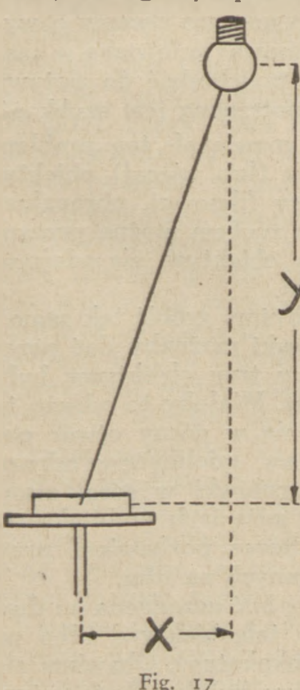


Fig. 17

K o n t r a s t i r ó w n o m i e r n o ś ć g r a d a c j i. Jeśli chcemy obraz dokładnie (na 100%) wymaskować i uzyskać czysty rysunek konturowy, musimy przy sporządzaniu maski (pozytywu) pracować na prostolinijnym odcinku krzywej charakterystycznej emulsji.

Musimy zatem użyć materiału o dość długiej gradacji, np. normalnego materiału negatywowego, i naświetlać dostatecznie długo — tak, aby wyjść poza odcinek niedoświetlenia i otrzymać wyraźne już zaczernienie oraz bogaty rysunek w światłach diapozytywu.

Kontrast diapozytywu zrównujemy z kontrastem negatywu przez dobór właściwego czasu wywoływania. Zupełne zrównanie kontrastów nie jest zbyt łatwe. Dlatego zorientowawszy się z grubsza co do tego, jak długo należy w danym wypadku wywoływać, najlepiej jest naświetlić sobie kilka diapozytywów w identyczny sposób, i wywoływać je zmieniając nieznacznie czas wywoływania — zaczynając od nieco za krótkiego a kończąc na nieco za długim wywoływaniu.

Jeśli przy sporządzaniu diapozytywu naświetlimy na krótko kontrast otrzymanego obrazu, nie będzie stały, lecz będzie mniejszy w światłach, niż w półtonach lub cieniach obrazu.

Gdy przeźrocze takie złożymy z negatywem, negatyw będzie miał przewagę w światłach, w półtonach i cieniach zaś pozytyw i negatyw mogą być zrównoważone lub dominować może pozytyw. Uzyskany efekt będzie zbliżony do otrzymywanego w zjawisku inwersji Sabatiera, tj. w t. zw. „solaryzacji". To częściowe dominowanie negatywu lub pozytywu może wystąpić również, jeśli do sporządzania pozytywu użyjemy materiału o niedość długiej gradacji lub jeśli negatyw był zbyt kontrastowy. W celu uzyskania dokładnego zrównoważenia należy zatem unikać nadmiernie kontrastowych negatywów.

Oczywiście, wywołując pozytyw krócej lub dłużej niż „pozytyw równoważny", otrzymamy w całym obrazie dominujący negatyw lub pozytyw, jak wspomniano powyżej.

Z a s t o s o w a n i a. Jak widzimy z tego przeglądu, metoda nieostrych masek przedstawia szeroki wachlarz możliwości wpływania na obraz fotograficzny, zaczynając od podkreślania tekstury a kończąc na czystym linearnym rysunku konturowym poprzez różne kombinacje rysunku kreskowego z rysunkiem półtonowym.

---

*) Gdyby przestrzeń między negatywem i emulsją światłoczułą była wypełniona ośrodkiem o wyższym współczynniku załamania niż powietrze (np. przez włożenie filmu celuloidowego), należało by odstęp między tymi powierzchniami lub stosunek $\frac{x}{y}$ pomnożyć przez współczynnik załamania zastosowanego ośrodka.

Metody te przedstawiają ciekawe możliwości zastosowania technik graficznych, np. przy fotograficznym modyfikowaniu rysunku liter, i takie właśnie możliwości zastosowania są przyczyną zainteresowania tymi metodami, które obserwujemy w urzędach patentowych.

Czy metody te przedstawiają dużą wartość dla fotografiki, czy będą cenniejsze od metody „inwersji", czy też mniej wartościowe — trudno narazie orzec. Niewątpliwie wyglądają one nader interesująco i niewątpliwie przedstawiają duże możliwości opanowania przebiegu zjawiska oraz świadomego osiągania zamierzonych rezultatów, co jest bardzo dobrym uzasadnieniem, aby się z nimi bliżej nieco zapoznać. Podany tu przykład nie ilustruje dobrze wszystkich możliwości tej techniki. Pod względem ilości pracy, potrzebnej dla osiągnięcia wyników, są one znacznie mniej wymagające od izohelii, co jest również dobrą wróżbą dla ich rozpowszechnienia.

DR TADEUSZ CYPRIAN

Idealny aparat

(dokończenie)

III.

Cztery zasadnicze typy aparatów.

Jak już była o tym mowa poprzednio, aparaty amatorskie wysokiej klasy można zaliczyć do czterech typów zasadniczych, na co składają się lustrzane (kamera 6/6 cm z wymiennymi obiektywami oraz kamera 6/6 cm prostszej budowy, bez wymiennych obiektywów) oraz dwa małoobrazkowe (kamera wysokiej klasy, z wymiennymi obiektywami, dalomierzem i wszystkimi urządzeniami pomocniczymi, oraz kamera małoobrazkowa z dalomierzem, prostej budowy, bez urządzeń pomocniczych i w zasadzie bez wymiennego obiektywu).

Te cztery typy aparatów wystarczą zupełnie w praktyce amatorskiej. zadawalając nawet najbardziej wybredne wymagania (skromny amator zadowoli się również skromnym aparatem skrzynkowym lub mieszkowym na film zwijany). Ale te cztery typy kamer nie powinny wyglądać tak jak wyglądają dziś, jeżeli mają być określone jako „idealne aparaty". Przyglądnijmy się więc kolejno tym kamerom z punktu widzenia naszych postulatów pod adresem ich konstruktorów i fabrykantów.

1. Kamera lustrzana wysokiej klasy, format 6×6 cm.

Aparat tego typu powinien stanowić narzędzie poważnej pracy poważnego amatora i dlatego musi być wyposażony we wszystkie urządzenia ułatwiające tę pracę. (Mówiliśmy już o tym, że nie pogniewalibyśmy się za zastąpienie go aparatem o formacie 9/9 cm, ale pozostańmy na razie przy naszym standartowym formacie 6/6 cm na filmach 6/9). Otóż kamera taka musiałaby przede wszystkim mieć wymienne obiektywy, ale nie wymienne w sposób stosowany obecnie, a mianowicie przez wykręcanie jednego i wkręcanie innego. Kto pracował dłużej obiektywami wymiennymi w ten „klasyczny" sposób, potrafi niejedno opowiedzieć o swoich kłopotach.

Mając jeden obiektyw w aparacie, musimy mieć drugi (a nawet i trzeci) w kieszeni lub futerale. Jeżeli nawinie się nam odpowiedni motyw, musimy wykręcić nasz obiektyw z kamery, włożyć go do futeraliku, bo inaczej się zakurzy lub zarysuje, następnie włożyć go do kieszeni lub futerału kamery, wyjąć z kieszeni lub futerału obiektyw wymienny, wyplątać go z futeraliku, zakręcić do aparatu i dopiero wtedy możemy nim pracować. Operacja ta początkowo bawi, potem niecierpliwi, potem wreszcie zniechęca do zbyt częstego jej powtarzania, zwłaszcza, że motyw, nie zawsze łaskawie czeka aż się wygrzebiemy.

Dlatego kończy się na tym, że amator wędruje z takim obiektywem w aparacie, jaki wedle wszelkiego prawdopodobieństwa będzie najbardziej potrzebny i rezygnuje z wymiany zależnie od motywu. Przecież z lustrzanką nie wędrujemy w poszukiwaniu motywów statycznych, bo te najlepiej zdejmować ze statywu, lecz chcemy chwytać życie na gorąco, zdejmować człowieka w czasie jego pracy i zabawy, podchodzić do motywu realistycznie, a do tego potrzebna jest szybkość.

Filmowcy już dawno rozwiązali ten problem przez montowanie trzech (lub więcej) obiektywów na czołówce kamery filmowej, obracalnej w ten sposób, że jednym ruchem można przesunąć do użytku potrzebny obiektyw, nie odejmując nawet kamery od oka.

Dlaczego my nie mielibyśmy zrobić tak samo? Zamiast obrotowej czołówki możnaby dać przesuwaną w ten sposób, by trzy obiektywy były na niej jeden nad drugim. Miałoby to odrazu tę zaletę, że przez wkręcenie w górny otwór potrzebnego nam obiektywu mielibyśmy odrazu szeroką przesuwalność czołówki w górę, urządzenie niezbędne przy zdjeciach architektury, którego jesteśmy dotychczas pozbawieni przy naszych kamerach lustrzanych na film.

Czołówka taka mogłaby być urządzona na dwa obiektywy (normalny i teleobiektyw) albo na trzy (plus obiektyw szerokokątny). Obawiam się jednak, że trzy obiektywy byłyby zbyt dużym

obciążeniem czołówki, która musiałaby wówczas być bardzo długa, więc zgodziłbym się na dwa obiektywy, a możnaby stosować bądź normalny i tele, bądź jakąkolwiek inną kombinację (np. normalny i szerokokątny, lub tele i szerokokątny).

W ten sposób bez straty czasu i manipulacji z obiektywami w kieszeniach mielibyśmy zawsze do dyspozycji taką ogniskową, jakiej w danej chwili potrzebujemy.

Jako normalną ogniskową dla 6/6 cm uważałbym 9 cm (zamiast stosowanej 7,5 cm stanowczo za krótkiej), jako teleobiektyw ogniskową 18 cm (dłuższa daje już zbyt płaską perspektywę), jako szerokokątny obiektyw z ogniskową 6 cm).

Jeżeli idzie o jasność, to obiektyw normalny powinien mieć jasność około F/2,8 (możnaby mieć obiektyw wymienny F/2, choć przy ogniskowej 9 cm byłby wielki i kosztowny), obiektyw szerokokątny o jasności F/3,5 a teleobiektyw o jasności również F/3,5. Teleobiektywy o jasności F/5,5, często stosowane w kamerach 6/6 cm są stanowczo za ciemne.

Obiektyw powinien mieć wbudowaną w oprawę osłonę słoneczną do wysuwania, bo bez tego tak lekceważonego drobnego przyrządu zdjęcia muszą być gorsze i to nietylko zdjęcia pod słońce, ale wszystkie.

Sprawa migawki nie wymaga wiele rozważań. Przy obiektywach na przesuwanej (mogę się zgodzić i na obrotową) czołówce migawka musi być typu szczelinowego by wbudowywanie migawki centralnej poza czołówką nie byłoby konstrukcyjnie celowe. Migawka szczelinowa jednak nie powinna być budowana z myślą o uzyskaniu maksymalnej szybkości, bo kto, ile razy i kiedy używa 1/1000 sek., jeżeli nie jest reporterem sportowym? Migawka szczelinowa dająca szybkości od 1 sek. do 1/300 lub najwyżej 1/500 sek. zupełnie wystarczy. Co jest natomiast ważne, to łatwe przestawienie szybkości, duże gałki nastawcze, szybkość, naciąg sprężyny i posuw błony w jednej gałce, czasy łatwe do odczytania i wygodne do ustawiania, nawet jeżeli pracujemy w rękawicach (w zimie, na nartach).

Przy czołówce przesuwanej pionowo migawka mogłaby biec również z góry na dół, a i posuw filmu szedłby w tym kierunku, bo kamera byłaby wtedy nie sześcianem równobocznym lecz wydłużonym pionowo, dając miejsce na ruch czołówki w górę i w dół. Jeżeliby przez to potworzyły się wolne miejsca, możnaby je wykorzystać na schowki na zapasowy film lub filtry.

Co się tyczy filtru, to powinien on również być na stałe wbudowany w oprawę obiektywu w ten sposób, by go można było otwierać (taką konstrukcję zastosował już Voigtländer). W otwieralną oprawkę możnaby oczywiście zakładać różnej gęstości szybki.

Kamera powinna stanowić sztywne pudło bez mieszka, nastawianie na ostro odbywałoby się za pomocą ślimakowej oprawy obiektywów. Nastawianie przez przesuwanie całej czołówki byłoby niewykonalne, bo obiektywy wbudowane w nią mają różne ogniskowe. Nic to zresztą nie szkodzi, bo ślimak jest lepszy w pracy niż posuw czołówki za pomocą gałki (jak w Rolleiflexie).

Regulacja przysłony powinna być wygodna, za pomocą dużej dźwigni, przy czym cyfry dotyczące jasności poszczególnych przysłon winny być łatwo widoczne i zaopatrzone w zaskoki, tak, by można było wedle nich zmieniać przysłonę bezpośrednio przed zdjęciem, bez obracania kamery obiektywem ku oku.

Kamera tego typu wymaga podnoszonego lustra, które powinno opadać własnym ciężarem, a nie przez działanie sprężyny, by uniknąć wstrząsów. Zresztą ten system jest powszechnie stosowany obecnie w aparatach mających ruch lustra sprzężony z migawką.

Bardzo ważna jest konstrukcja górnej matówki i osłony matówkowej. Oba te urządzenia w obecnych kamerach są z reguły niezadawalniające. Matówka jest mało przejrzysta i powinna być zastąpiona soczewką podobną do stosowanych przez Zeiss Ikona (Ikoflex) i Kine Exaktę. Ostatnio Kodak stosuje w swych najnowszych dwuobiektywowych lustrzankach specjalne soczewki zamiast matówek, zwiększające kilkakrotnie jasność obrazu.

Osłona matówkowa powinna być tak długa, by można było naprawdę jej używać na dworze i widzieć dobrze obraz na matówce bez światła wpadającego z góry. W tym celu musiałaby ona być składana dwukrotnie, jak to bywa przy niektórych dawniejszych kamerach lustrzanych dużych formatów. Poza tym osłona ta musi być zaopatrzona w lupę powiększającą do precyzyjnego nastawiania na ostro. Jest rzeczą zdumiewającą jak wielu fotografów bez takiej lupy nie jest w stanie nastawić naprawdę na ostro za pomocą matówki.

Kamera taka byłaby oczywiście stosunkowo wielka i ciężka, ale nie większa, ani nie cięższa niż dawne lustrzanki 6,5/9 cm na płyty, więc niema powodu do alarmu. Uważaliśmy kiedyś owe lustrzanki za szczyt wygody i lekkości. Oczywiście jeżeli założymy teleobiektyw, to kamera będzie miała nieco pokraczny kształt, ale to chyba nam nie przeszkodzi, bo nie przeszkadza bynajmniej kinoamatorom.

Kamera taka, stosunkowo jak na epokę Leiki ciężka i kosztowna, byłaby narzędziem pracy naprawdę poważnego amatora, ale nie mogłaby mu towarzyszyć wszędzie i zawsze, wobec czego potrzebowałby on drugiego aparatu wedle naszej zasady, że dopiero dwa aparaty razem wzięte stanowią idealną kamerę. Tym drugim aparatem byłaby uproszczona kamera małoobrazkowa, o której powiemy coś niżej, na razie jednak musimy omówić drugi aparat 6/6 cm.

2. Kamera 6 6 cm prostej budowy.

Tego rodzaju kamera właściwie istnieje już obecnie w postaci aparatu dwuobiektywowego typu Rolleiflexa, do którego należałoby jedynie wprowadzić pewne ulepszenia. Wobec zastosowania stałego obiektywu odpada konieczność migawki szczelinowej, bo centralna — obecnie stosowana — wystarcza zupełnie, a tylko możnaby zwiększyć jasność obiektywu do F/2,8, jego ogniskową zaś do 9 cm, bo obecna jest stanowczo za krótka i daje nieprzyjemną perspektywę. Najtrudniejszym postulatem byłoby zastosowanie przesuwalnej czołówki, by można było robić tym aparatem zdjęcia architektoniczne bez kłopotu o obcinanie budynków już na wysokości pierwszego piętra i zapełniania trzech czwartych obrazu brukiem na pierwszym planie. Problem przesuwalnej czołówki nie jest łatwy, bo musiałoby się przesuwać ją wraz z migawką, a w dodatku przesuwać w stosunku do czołowej ściany ruchomej w przód i w tył dla nastawiania na ostro. Nie wierzę jednak, by konstruktorzy nie potrafili tego problemu rozwiązać, gdyby tego od nich naprawdę zażądano.

Dalej, należałoby zastosować zamiast górnej matówki soczewkę, taką samą o jakiej była mowa wyżej, ulepszoną osłonę matówkową i większą lupę do precyzyjnego nastawiania na ostro.

Obiektyw powinien być zaopatrzony w wysuwaną osłonę przeciwsłoneczną i filtr w ramce na zawiasach, stale na obiektywie.

Po tych ulepszeniach kamera typu dwuobiektywowego byłaby idealnym narzędziem, uproszczonym wprawdzie w stosunku do poprzedniej, ale bardzo precyzyjnym i zupełnie wystarczającym nawet w pracy poważnego amatora.

Należy jeszcze omówić możliwość drugiego podtypu w tej kategorii, a mianowicie kamery jednoobiektywowej z wymiennymi obiektywami w sposób dotychczasowy, „klasyczny". Amator rezygnuje tu z wygodnego wymieniania obiektywów, a za to dostaje kamerę poręczną i znacznie tańszą. Tego typu aparatów na rynku właściwie niema, bo przedstawicielami ich są tylko Reflex Korelle, nieliczne egzemplarze Exakty 6/6 cm, jeszcze mniej rozpowszechnione Primarflexy Curt Bentzina i na tym bodaj koniec.

Otóż Reflex Korelle (poza nieco nieprzyjemnym kształtem) byłaby doskonałą kamerą, gdyby nie wadliwie skonstruowana migawka, która jest niewygodna w regulacji, jeszcze mniej wygodna w naciągu (twardo idąca dźwignia bez wolnego biegu, dwukrotnie uruchamiana i stale uciekająca z powrotem w połowie naciągu), skłonna do zacinania się i zrywania linek, za pomocą których się ją naciąga. (Wady te usunięto wzgl. zmniejszono w modelu II S — przyp. Red.).

Aparat typu Reflex Korelle, ale mający boki wypełnione do kształtu prostościennej skrzyneczki (wolne miejsca mogłyby służyć doskonale na schowki), z migawką o mniejszej skali regulacji, ale za to wygodną w obsłudze, pewną i trwałą, osłoną słoneczną, filtrem wbudowanym w czołówkę i czołówkę podnoszoną byłby znakomitą, wysoce uniwersalną kamerą, zupełnie wystarczającą jako narzędzie pracy dla poważnego amatora.

To samo możnaby powiedzieć o Exakcie, która gdyby zmieniła kształt, upodobniłaby się do tego aparatu przyszłości, o którym marzymy.

Trzeci znany nam model, Primarflex Curt Bentzina zbliża się najbardziej do naszego ideału, bo jest prostokątny, ma doskonałą migawkę i wymienne obiektywy, ale jest nieproporcjonalnie wielki i ciężki.

Tyle o kamerach lustrzanych. Teraz należy omówić dwa zasadnicze modele aparatów małoobrazkowych.

3. Kamera małoobrazkowa wysokiej klasy.

Kamera taka powinna mieć te wszystkie zalety, o których mówiliśmy przy lustrzance wysokiej klasy. A więc przede wszystkim czołówkę z wbudowanymi trzema obiektywami; czołówka ta może być obrotowa jak przy aparatach kinowych, albo przesuwana w bok (ta ostatnia konstrukcja dałaby się skombinować z podnoszeniem czołówki w górę przy zdjęciach architektonicznych).

Korpus kamery powinien być sztywny, podobnie jak przy Leice i Contaxie, obiektywy oczywiście nie byłyby we wsuwanych tubusach, bo to komplikowałoby konstrukcję ruchomej czołówki.

Dobór obiektywów o dowolnej ogniskowej i jasności pozostałby bez zmiany, bo i dziś mamy tu niemal nieograniczoną swobodę. Tyle, że amator miałby zawsze trzy obiektywy (ewentualnie dwa na przesuwanej czołówce) do dyspozycji bez potrzeby wykręcania jednego i wkręcania drugiego. Oczywiście obiektywy te byłyby sprzężone z dalomierzem w taki sam sposób jak obecnie; w oprawy miałyby wbudowane wysuwane osłony przeciwsłoneczne i oprawki na filtry do otwierania na zawiasach.

Ze sprawą obiektywów łączy się sprawa uniwersalnego celownika, który nie mógłby być osobnym, nasuwanym na kamerę przyrządem jak obecnie, lecz musiałby stanowić z nią jedną całość, podobnie jak to już zastosował Kodak w swojej Ektrze. Typ celownika stosowany przez Zeiss Ikona jest lepszy od celownika Leitza, bo w miarę wzrostu ogniskowej obiektywu pole widzenia celownika nie maleje, lecz obraz się zwiększa w tym samym polu.

Również i połączenie celownika z dalomierzem w jednym okienku należałoby przejąć od Zeiss Ikona, bo jeżeli kamera ma być narzędziem do błyskawicznej pracy, trudno jest w jednym okienku nastawiać ostrość, a dopiero potem w drugim ustalać wycinek. Obie te czynności powinny być równoczesne, bo inaczej cierpi szybkość i niezawodność pracy.

Tak więc celownik byłby wbudowany w kamerę, stanowiąc z nią jedną całość, byłby połączony z dalomierzem (najlepiej dalomierzem

systemu dwóch pól (split field, stosowany przez Kodaka), a ten z kolei byłby sprzężony z obiektywem.

Migawka szczelinowa byłaby regulowana do 1/1000 sek. o wygodnej gałce nastawczej (jednej, jak u Zeiss Ikona, a nie dwóch jak u Leitza) i miękkim spuście; oba te urządzenia powinny być na tyle duże, by można było operować nimi w rękawiczkach w zimie, w górach, czy na nartach, bez obawy zahaczenia o poruszające się w czasie spustu migawki części (jak to jest w Leice). Naciąg migawki oczywiście sprzężony z posuwem filmu, licznik pewny w działaniu (w Lece nie zawsze jest tak zupełnie pewny), urządzenie do przewijania filmu po skończonej taśmie tak poręczne, by można było pracować i tu w rękawiczkach.

Warto wspomnieć tu o różnych mniejszych ulepszeniach, jak wygodny i duży wziernik celownikowy, umożliwiający osobom noszącym okulary objęcie całego pola widzenia przy nastawianiu; wszelkie dodatkowe soczewki w celowniku bynajmniej nie ułatwiają pracy, jeżeli musimy do nastawiania na ostro zdejmować okulary i niemal nikt z tych „ułatwień" nie korzystał.

Samowyzwalacz byłby bardzo wskazany, nie tyle do fotografowania siebie samego, ile do zdjęć z chwiejnego statywu, z niepewnego oparcia kamery, gdzie nawet użycie drucika spustowego już powoduje wibrację i nieostry obraz. Poza tym w wielu wypadkach możemy ożywić obraz grając rolę przechodnia po uruchomieniu samowyzwalcza.

Tylna ściana kamery powinna być otwierana zupełnie, a w dodatku obie komory filmowe zdawcza i odbiorcza powinny stanowić jedną całość nie z korpusem kamery lecz z odejmowalną tylną ścianką tak, by można było w każdej chwili ją odjąć bez straty klatek filmu i bez potrzeby przewijania go z powrotem do kasety. Urządzenie to już dziś byłoby bardzo pożądane, gdy przechodzimy z filmu wysokoczułego na drobnoziarnisty lub gdy chcielibyśmy zastosować matówkę (np. przy reprodukcjach, zdjęciach z bliska, ze statywu itd.), a w przyszłości urządzenie to będzie niezbędne, bo wkraczamy zwolna w epokę filmu kolorowego. Będziemy pracowali na nim na zmianę z filmem jednobarwnym i wówczas albo będziemy musieli mieć ze sobą dwie kamery (co już dziś zdarza się tam, gdzie fotograf musi robić zdjęcia kolorowe i jednobarwne na zmianę) albo rezygnować z jednego rodzaju filmu, bo przewijanie co kilka klatek nietylko jest mozolne i wymaga wiele czasu, ale jeżeli jest powtarzane wielokrotnie, rujnuje wreszcie filmy przez ich porysowanie.

Zresztą takie wymienne tylne ścianki stosuje już obecnie Kodak w swojej Ektrze z pełnym powodzeniem; obie kasety zamykają się szczelnie z chwilą przekręcenia klucza zamykającego kamerę, a jednocześnie na okienko filmowe nasuwa się automatycznie zasłona podobna do zasuwki kasetowej i tylną ścianę aparatu można swobodnie odjąć, by założyć inną z innym filmem. Oczywiście licznik zdjęć znajduje się wówczas nie na samej kamerze, lecz na tej ścianie.

Kamera tego typu byłaby oczywiście wielka i ciężka, ale nie większa niż normalny aparat 9/12 cm, który do niedawna uchodził za bardzo wygodny i poręczny, wygoda zaś połączona z wbudowaniem w aparat wszelkich urządzeń dodatkowych, zwłaszcza zaś wymiennych obiektywów i uniwersalnego celownika byłaby tak istotna, że każdy chętnieby zgodził się na zwiększoną wagę i objętość, zwłaszcza że i dziś się na to godzi, bo obiektywy wymienne nosi po kieszeniach, razem z celownikiem, filtrem i osłoną przeciwsłoneczną, wyławiając je mozolnie stamtąd gdy są potrzebne. Zresztą kamera taka w odpowiednim, gładkim futerale byłaby wcale zgrabna, a jeżeli udałoby się zbudować na nią torbę „pogotowia", byłoby jeszcze lepiej.

Koszt takiego aparatu byłby duży, bo prócz wyrafinowanych szczegółów konstrukcyjnych obejmowałby trzy obiektywy, ale też byłaby to kamera dla najbardziej wymagającego fotografa.

Dla poważnych, ale mniej zasobnych fotografów należałoby pomyśleć o czwartym typie aparatu małoobrazkowego, typie w całej pełni „kieszonkowym".

4. Uproszczona kamera małoobrazkowa.

Zadaniem takiej kamery byłoby towarzyszenie fotografowi stale, bez względu na to czy idzie „na łowy", czy do biura, fabryki lub innej pracy. Z tego założenia wynika przede wszystkim postulat „portatywności" jak to niegdyś określano. Kamera musi być mała, dobrze mieścić się w kieszeni, nie mieć żadnych wystających części ani odkrytych szczegółów konstrukcyjnych, wrażliwych na uszkodzenie; jej obiektyw musi być zakryty wieczkiem kamery tak, by w stanie złożonym stanowiła ona płaskie i zgrabne etui, mieszczące się łatwo w kieszeni.

Aby uczynić zadość tym postulatom, kamera powinna być typu mieszkowego na czterech silnych rozpórkach (podobnie jak dawne Ica Bébé, Goerza Ango lub tym podobne; rozpórki typu nożycowego, stosowane przy Contessa Nettel lub Makinie są mniej pewne przy długoletnim użyciu); możnaby wówczas stosować rozpórki znane z Super Ikonty lub Retiny.

Czołówka na tych rozpórkach mieści w sobie obiektyw w oprawie do wykręcania, by można było stosować obiektywy wymienne; ta możliwość nie obciąża kamery wagą ani rozmiarem.

Dalomierz powinien być sprzężony oczywiście z obiektywem czemu nie stoi na przeszkodzie konstrukcja rozpórkowa; Super Ikonta ma bardzo piękny dalomierz sprzężony i nawet połączony z celownikiem (przy formacie 6/6 cm) mimo że kamera jest typu mieszkowego.

Natomiast odpadł by tutaj wbudowany uniwersalny celownik, bo zasadą byłoby używanie na codzień jednego obiektywu, jeżeli zaś amator

stosowałby obiektywy wymienne, musiałby równocześnie z takim obiektywem zakładać i stosowany celownik. Odpowiednia stopka na korpusie kamery nie komplikuje jej budowy.

Migawka centralna wystarczyłaby zupełnie, jeżeli byłaby mniejsza niż szczelinowa; gdyby udało się migawkę szczelinową zbudować tak, by kamera w nią wyposażona mogła być nieco dłuższa, ale bardziej płaska niż z migawką centralną, należałoby ją wybrać. Oczywiście migawka taka nie potrzebuje szybkości większej niż 1/300 sek.; powinna jednak mieć za to szybkości od 1 sek. począwszy. Spust migawki oczywiście na kadłubie, lekki i dostępny (nie tak twardy jak przy Super Ikontach 4,5/6 cm).

Posuw filmu automatyczny łącznie z napinaniem migawki, licznik zwyczajny. Natomiast kaseta filmowa powinna mieścić nie więcej niż najwyżej 18 klatek filmu 24/36 mm, bo po pierwsze, ułatwiłoby to płaską budowę kamery, a powtóre uwolniłoby amatora od wyczekiwania na zakończenie taśmy o 36 zdjęciach.

Obiektyw o jasności F/2,8, a nawet F/3,5 wystarczyłby zupełnie jako standartowy, nie należałoby pominąć natomiast wysuwanej osłony słonecznej, bo jej potrzebujemy zawsze. Wprawdzie przednia ścianka kamery, zakrywająca obiektyw po zamknięciu kamery, do pewnego stopnia zastąpiłaby osłonę słoneczną, bo mogłaby otwierać się tak, by chronić obiektyw od promieni padających z góry, jednak urządzenie to zawiodłoby przy zdjęciach pionowych, gdyż wówczas ścianka ta znalazłaby się nie nad obiektywem, lecz z boku kamery.

Filtr w oprawce otwieranej na zawiasach, dający się wymieniać, jest rzeczą oczywistą.

Tylna ścianka kamery powinna być otwieralna lub odejmowalna (jak przy Contaxie), by można było czyścić wnętrze aparatu.

Główną cechą aparatu tego rodzaju powinna być jego poręczność w noszeniu, by nie trzeba było go nosić w futerale na rzemyku lub w mocno wypchanej kieszeni. Kamera powinna być o jedną trzecią bardziej płaska niż obecna Leica, a zewnętrznym wyglądem i kształtem zbliżać się do „Małej Ikonty" 3/4 cm lub Retiny; byłaby ona dłuższa, ale płaska, o zaokrąglonych brzegach, szczelnie zamknięta i wygodna do noszenia w kieszeni nawet bez futerału.

Wyposażona w możliwość wymiany obiektywów w skromnej mierze (np. jeden teleobiektyw i jeden obiektyw szerokokątny) byłaby dostatecznie uniwersalnym narzędziem pracy dla poważnego amatora, mogłaby być jego stałą towarzyszką i koszt jej nie powinien być większy, niż koszt Leiki II z Elmarem.

— — —

Tak wyglądałyby cztery zasadnicze typy aparatów. Wśród udoskonaleń jakie proponuję, niema jednego, a mianowicie wbudowanego światłomierza elektrycznego, uważam bowiem, że wbudowanie tego przyrządu w aparat nie jest celowe. Światłomierze dzisiejsze są bardzo wrażliwe na uszkodzenie, często kapryśne i nie wytrzymują tego, co musi wytrzymać aparat noszony w kieszeni lub nawet w futerale na rzemyku. Szkodzi im każdy wstrząs, często zawodzą bez widocznego powodu i wówczas łatwiej jest oddać do naprawy sam światłomierz niż cały aparat. Poza tym światłomierz komplikuje budowę aparatu, powiększa i tak już pokaźną jego cenę, objętość i wagę, a jeżeli się zepsuje, psuje więcej krwi amatorowi, niż sprawił mu radości podczas pracy. Instrument ten zupełnie wygodnie zmieści się w kieszeni, zwłaszcza jeżeli nie będzie tam celowników i teleobiektywów.

Tak więc przedstawiałby się idealny aparat przyszłości, a raczej cztery aparaty. Jeżeli amator mógłby sobie wówczas sprawić dwa, a to jeden lustrzany i jeden małoobrazkowy, nie byłoby chyba dziedziny pracy, do której nie miałby naprawdę idealnego narzędzia.

TADEUSZ KWIATKOWSKI

Jeszcze o wywoływaczach drobnoziarnistych

Rabka, dnia 14. X. 1949 r.

Szanowny Panie Redaktorze!

W ostatnich dniach udało mi się nabyć numery 11 i 12 tegorocznego „Świata Fotografii". Jest to mój pierwszy od 10 lat kontakt z polskim piśmiennictwem fotograficznym i, szczerze mówiąc, zostałem mile zaskoczony wysokim poziomem artykułów tak na tematy artystyczne jak i techniczne.

Z tych ostatnich zainteresował mnie szczególnie artykuł inż. B. Modrzejewskiego pt. „Wywoływacze drobnoziarniste", zamieszczony w nr 11. Między innymi wywoływaczami Autor wspomniał w nim o wywoływaczu metolowym obojętnym według przepisu Kodaka „D 25", zaznaczając, że nie zna go z własnego doświadczenia.

Wywoływacza tego używałem dość długo, że zaś wyniki potwierdziły pochlebną opinię jaką o nim wydało laboratorium Kodaka, pozwalam sobie omówić go, gdyż z uwagi na swoją prostotę, taniość i zalety działania wart jest zainteresowania się nim przez szerszy ogół.

„D 25" jest modyfikacją formuły „D 23", od której różni się tylko dodatkiem kwaśnego siarczynu sodu.

Składniki	„D 23"	„D 25"
Metol	7,5 gr	7,5 gr
Siarczyn sodu bezwodny	100,0 gr	100,0 gr
Kwaśny siarczyn sodu	—	15,0 gr
Woda — dopełnić do:	1000,0 cm³	1000,0 cm³

Jeśli się chce w całej pełni wykorzystać efekt „buforowania" siarczynu sodu, nie należy ograniczyć się tylko do skrupulatnego odważenia owych 15 gr soli kwaśnej, lecz zbadać, „PH" roztworu, które powinno wynosić 7,0.

Najpraktyczniej będzie kwaśny siarczyn sodu rozpuścić oddzielnie i dodawać go do roztworu pozostałych składników, aż do uzyskania PH = 7,0.

Formuła „D 25" została opublikowana w roku 1944. Zdaniem twórców daje ona wyjątkowo drobne ziarno, nie obniżając nadmiernie czułości. Wykorzystanie tej ostatniej przez „D 25" ma wynosić, w porównaniu z „D 76", 50 do 60%, co w praktyce potwierdza się. Ziarno dawane przez „D 25" nie jest może „wyjątkowo drobne", gdyż ustępuje wynikom osiąganym w wywoływaczach z parafenylenodwuaminą, niemniej jednak jest drobniejsze od otrzymywanego w „DK 20", co podaje sam Kodak i potwierdza praktyka.

W artykule „Fine grain development" zamieszczonym w „Good Photography" nr 4 z roku 1947, Rosalind Watts opisuje doświadczenie przeprowadzone z 4-ma wywoływaczami: parafenylenodwuamina + metol, p-fenylenodwuamina + glicyna, „D 25" i Aferitol-Caustic (wywoływacz dwukąpielowy z wywoływaczem meritolowym jako kąpielą pierwszą i około 0,6% roztworem sody kaustycznej jako kąpielą drugą).

Wielkość ziarna i ostrość rysunku badano na powiększeniu czterdziestosześciokrotnym liniowo.

Wyniki były następujące: „D 25" dał ziarno wprawdzie nieco większe, niż wywoływacze z parafenylenodwuaminą, ale za to najczystszy rysunek i najlepszy rozdział tonów.

Bez regenerowania 1 litr „D 25" wystarcza na wywołanie 6—8 pełnych taśm 35 mm lub 6×9 cm. Poprawka na zużycie, przy posługiwaniu się 1 litrem kąpieli, wynosi około 15% przedłużenia czasu wywoływania po każdej pełnej taśmie. Moja praktyka wykazała, że przechowując kąpiel należycie i używając do jej przygotowania wody destylowanej, lub przynajmniej dobrze przegotowanej, można w 1 litrze wywołać do 12 taśm.

Regenerując wywoływacz, można w litrze wywołać do 25 pełnych taśm.

„DK 25 R" — odnawiacz

Metol		10.0 gr
Siarczyn sodu bezwodny		100 0 gr
Kodalk		20 0 gr
Woda	do:	1000,0 cm³

Po każdej z pierwszych 12 taśm dodaje się 45 cm³ odnawiacza na litr kąpieli, a po każdej z następnych — po 22,5 cm³. Najpraktyczniej wykonuje się to w ten sposób, że do wyskalowanego naczynia wlewa się najpierw odpowiednią ilość odnawiacza, a następnie dopełnia wywoływaczem do właściwej objętości. Regenerowanie zmienia PH kąpieli. Przy regenerowaniu czas wywoływania nie zmienia się. W porównaniu z innymi wywoływaczami „D 25" wykazuje większą tolerancję prześwietleń, gdyż mniej spłaszcza górną partię krzywej wywołania (krzywej zaczernienia — według nomenklatury niemieckiej), dając dłuższy odcinek prosty. Podobną zaletą odznacza się również i wywoływacz „D 23".

Kłopotliwą stroną „D 25" stanowi jego temperatura użycia, wynosząca 25° C. Trudność polega nie tyle na osiągnięciu i utrzymaniu temperatury wywoływacza, co na ustrzeżeniu się przed niemiłymi następstwami zbyt wielkich różnic między nią, a temperaturami wody i utrwalacza. Różnice te mogą łatwo spowodować marszczenie się emulsji.

Dla zapobieżenia temu zalecają stosowanie kwaśnej kąpieli garbującej bezpośrednio po wywołaniu. Inny sposób polega na podgrzaniu utrwalacza oraz wody służącej do kąpieli wstępnej przed wywoływaniem i pośredniej między wywoływaniem i utrwalaniem. Po wlaniu utrwalacza wstawia się puszkę do zimnej wody i stopniowo ochładza aż do 18° C, często w trakcie tego mieszając (kręcąc szpulą puszki).

Temperatura 25° C jest temperaturą optymalną, ale, jak się przekonałem, „D 25" pracuje zupełnie dobrze i w temperaturach niższych. Wywołałem w nim kiedyś film w temp. około 17° C, stosując trzykrotne przedłużenie czasu wywołania, które jednak, sądząc po wyniku, wydaje mi się nieco za duże.

Przy 25° C czasy wywołania w „D 25" do gamma 0,7—0,8 są mniej więcej o 10% dłuższe od czasów wywoływania w „D 76" przy 18° C.

Współczynnika temperatury nie znam, gdyż Kodak go nie podaje, ale z praktyki wydaje mi się, że nie powinien on przekraczać × 3 na 10° C.

„D 25" prawie nie powoduje zadymienia chemicznego i z tego względu bardzo dobrze nadaje się do wywoływania dogłębnego (do gamma nieskończoność), gdy zachodzi konieczność pełnego wykorzystania czułości emulsji lub rozsunięcia wywołaniem kontrastów przedmiotu.

Zdjęcia z ekranu kinowego wykonane na filmie Super XX 6×9 cm, wywołane około 2½ godziny w „D 25" przy temp. między 22° a 25° C, wykazały nietylko bez porównania mniejsze zadymienie, ale również większą gęstość i lepszą gradację (wyższe umieszczenie na łuku podstawy krzywej wywołania). niż takież zdjęcia wywołane bardzo energicznie w dwukąpielowym wywoływaczu Meritol — soda kaustyczna + węglan sodu, mimo, że wywoływacze tego ostatniego typu znane są z doskonałego wykorzystywania czułości i „wyciągania" skąpych naświetleń.

„D 25" może z powodzeniem służyć jako kąpiel pierwsza przy wywoływaniu dwukąpielowym, ostrzegam tylko, że wyrównuje kontrasty w sposób aż za dobry i nadaje się do tematów o wybitnie dużych różnicach jasności skrajnych, jak na przykład zdjęcia pod słońce.

II.

Omawiając substancje rozpuszczalnikowe Autor artykułu przyznaje praktyczną wartość jedynie rodankowi potasu; zgadzam się, że rodanek potasu posiada szereg cennych zalet, jednakże istnieją i inne substancje rozpuszczające, zasługujące na przyznanie im wartości praktycznych. Jednym z pierwszych będzie dobrze każdemu fotografowi znany, nietrujący i tani, a łatwo dostępny tiosiarczan sodu.

W „American Photography" z kwietnia 1947 roku spotkałem artykuł C. W. Kendall'a, omawiający wyniki doświadczenia z dodawaniem tiosiarczanu sodu do wywoływacza. Do doświadczenia użyto filmu lotniczego o czułości 200° Westona (około 34° Sch. europejskiego), filmu ciętego o tej samej czułości oraz wywoływacza „D 19"; dodatki tiosiarczanu dochodziły do 640 gr na gallon amerykański.

Wyniki doświadczenia były następujące: zmniejszenie zadymienia chemicznego, zmniejszenie wielkości ziarna przy równoczesnej zmianie barwy strątu srebra z czarnej na czerwonawobrązową, charakterystyczną dla wywoływaczy drobnoziarnistych („D 19" jest wywoływaczem energicznym. Uwaga moja); wbrew oskarżeniu tiosiarczanu, iż swoją obecnością w wywoływaczu powoduje zadymienie dichroityczne, zadymienie to nie wystąpiło; wpływ na gamma był dość dziwny. Przy tym samym czasie wywoływania małe dodatki tiosiarczanu (do 50 gr na gallon) powodowały lekki wzrost gamma w porównaniu z wynikami kontrolnymi („D 19" bez dodatku tiosiarczanu), natomiast dodatki wyższe obniżyły gamma; jak można się było tego spodziewać, dodatek tiosiarczanu sodu obniżył wykorzystanie czułości emulsyj przez wywoływacz.

Z artykułu zamieszczonego w jednym z numerów „Miniature Camera World" z roku 1948, omawiającego wywoływacz M. C. W. 2, wynika, że stopień obniżki czułości jest różny przy różnych typach emulsyj. Im emulsja jest z natury czulsza (i o grubszym ziarnie), tym strata na czułości mniejsza.

Stosując dodatek tiosiarczanu sodu do wywoływacza, należy unikać niedoświetleń, gdyż skraca on podstawę krzywej wywołania, a więc może spowodować zanik szczegółów w cieniach.

Tiosiarczan sodu w roli rozpuszczalnika wypróbowałem, dodając go do wywoływaczy „D 23" i „D 76 d" (zmodyfikowanego przeze mnie) w ilości 3‰, to jest 3 gr na 1000 cm³ kąpieli, zgodnie ze wskazówkami zawartymi we wspomnianym już artykule o M. C. W. 2. Negatywy wykonane na filmie Super XX, 6×9 cm, a więc z natury bardzo gruboziarnistym, i wywołane w „D 76 d" (zmodyfikowanym) + tiosiarczan dały się powiększać dziesięciokrotnie liniowo nie wykazując ziarna. Ich cechą charakterystyczną była mała gęstość ogólna, mimo czego jednak wykazały wystarczający kontrast i dobry rysunek w cieniach.

Strata czułości wyniosła około 50%.

Istnieje specjalna formuła wywoływacza z tiosiarczanem sodu jako rozpuszczalnikiem bromku srebra, zwana M. C. W. 2, drobnoziarnistością pracy nie ustępująca jakoby „DK 20". Osobiście nie wypróbowałem jej.

Praktyczną wartość jako rozpuszczalnik posiadać ma również chlorek amonu, zalecany przez Ilforda. Ilford w swym podręczniku proponuje dodawanie chlorku amonu do „D 76" w ilościach 35—45 gr na litr.

Podobno tak zmodyfikowany „D 76" nie ustępuje drobnoziarnistością pracy formule „Sease III", wykazując również i taką samą obniżkę czułości ogólnej emulsji.

Jacobson zarzuca chlorkowi amonu zwiększanie występowania zadymienia chemicznego. Taki sam zarzut stawia on tiosiarczanowi sodu, a praktyka wykazuje coś wręcz przeciwnego. Może być więc, że myli się on również i w stosunku do chlorku amonu. Osobiście doświadczeń z tym ostatnim nie przeprowadzałem.

III.

Za optymalną dla negatywów małoobrazkowych gamma Autor podaje 0,9—0,8. Zgadzam się w zupełności, że negatyw wywołany do $\gamma = 0{,}8$ wykazuje lepszą i łatwiejszą do poprawnego skopiowania gradację, ale równocześnie też i większe ziarno, niż negatyw wywołany do jakiejś gamma niżej.

Z tego względu za optymalną gamma negatywów młoobrazkowych, a ściślej mówiąc — negatywów przeznaczonych do powiększania w skali możliwie największej, należy uznać taką najniższą gamma, która jeszcze pozwoli na dobre oddanie kontrastów międzytonalnych przedmiotu zdjęcia.

Papier o gradacji normalnej można bez specjalnych trudności wywołać do $\gamma = 1{,}2$, a nawet wyższej, co dla wiernego oddania kontrastów przedmiotu zdjęcia wymaga wywołania negatywu do gamma około 0,8, a nawet niższej, biorąc pod uwagę, że powiększalnik kondensorowy z mleczną lampą zwiększa gamma obrazu rzutowanego, w porównaniu z gamma negatywu, o około 10%. Że zaś negatywy wywołane drobnoziarniście mają brunatnawy, a czasem nawet czerwonawy odcień strątu, co też przyczynia się do zwiększenia kontrastów obrazu pozytywowego wykonanego z nich, (gamma „chemiczna" negatywu o strącie brunatnym lub czerwonawym jest wyższa od jego gamma optycznej), więc nawet wywołując pozytyw do $\gamma = 1{,}2$ możemy śmiało obniżyć gamma optymalną negatywu do około 0,7.

Gdy zaś zamiast papieru o gradacji normalnej użyjemy kontrastowego, dającego się wywołać do gamma 1,5—1,8, to dla wiernego oddania kontrastów międzytonalnych przedmiotu zdjęcia wystarczy nam gamma obrazu rzutowanego około 0,7—0,6.

Uwzględniając to wszystko należałoby za praktyczną optymalną gamma wywołania negatywów małoobrazkowych przyjąć około $\gamma = 0,65$, tak właśnie, jak to zaleca szereg podręczników.

Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam, że za podstawę do rozważań przyjąłem przedmiot zdjęcia o kontrastach normalnych i normalne oddanie go na pozytywie, to jest o mniej więcej odpowiadających rzeczywistości kontrastach w partii półtonów, a gamma wywołania negatywu obliczałem dla odcinka prostego krzywej wywołania, na którym odpowiednio dobrane naświetlenie powinno wspomniane półtony przedmiotu zdjęcia umieścić.

Jeszcze raz wyrażając swój podziw dla wysokiego poziomu treści „Świata Fotografii" i doskonałego opracowania omawianego przeze mnie artykułu inż. B. Modrzejewskiego, pozostaję

z poważaniem

T. Kwiatkowski

Wystawa fotografiki

P. T. F. Oddział w Toruniu

Toruń, dnia 20. XI. 1949 r.

PROTOKÓŁ

Jury Dorocznej Wystawy Fotografiki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Toruniu w osobach:

Przewodniczącego: Prof. Jana Bułhaka,

Członków: Radcy Mariana Schulza, mgr. Zygmunta Obrąpalskiego

na posiedzeniu odbytym w dniu 20 listopada 1949 r. w Toruniu, przyznało następujące nagrody i wyróżnienia:

1. Nagrodę Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej Ob. Leonarda Betchera wysokości 5 000,— zł —
Czarneckiemu Alojzemu za prace pod tyt.: „Studium" i „Na rynku".
2. Nagrodę Prezydenta miasta Torunia Ob. Teodora Błachowiaka wysokości 5 000,— zł Michalskiemu Leszkowi za pracę pod tyt.: „Ongiś".
3. Nagrodę Wydziału Kultury i Sztuki w Toruniu wysokości 3 000,— zł —
Rewkowskiemu Józefowi za pracę pod tyt.: „U progu świątyni".
4. I Nagrodę Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Zarząd Główny wysokości 10 000 zł Kiepuszewskiemu Janowi za całość prac.
5. II Nagrodę Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Zarząd Główny wysokości 5000,— zł Dygasiewiczowi Jerzemu za pracę pod tyt.: „Wierzby".
6. Nagrodę Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Toruniu wysokości 5 000 zł Zawadzkiemu Witoldowi za pracę pod tyt.: „Nad wodą".
7. Nagrodę pocieszenia Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (rocznik „Ziemi") — Bajbakowi Witoldowi za pracę pod tyt.: „Karkonosze".
8. Poza tym wyróżniono pracę Jankowskiego Witolda pod tyt.: „Studium".

Przewodniczący:
Prof. Jan Bułhak
Członkowie:
Radca Marian Schulz mgr. Zygm. Obrąpalski

Czytelnicy mają głos

WIDZ ZACZYNA KRYTYKOWAĆ

Już tyle pisano o wystawie fotograficznej, ale najważniejszych problemów i usterek tej wystawy wcale nie poruszono. Owszem wystawa robi wrażenie bardzo miłe. Bogata treść różnorodnych tematów zasługuje na uwagę. Ale to mało porozwieszać fotografie na ścianie, wywiesić afisze i rozpisywać hymny pochwalne na cześć twórców tych arcydzieł, trzeba przede wszystkim tą wystawą zainteresować szerokie masy społeczeństwa, szczególnie młodzież szkół średnich i wyższych oraz związki zawodowe. Dla kogo w rzeczywistości ta wystawa jest zrobiona? Czy tylko dla sympatyków klubu fotograficznego i samych twórców. Widz, który ogląda fotografię napróżno szuka nadpisu prac wyróżnionych, tak jak to bywa na wszystkich wystawach w Polsce. Owszem w gazetach pisano, że taki to a taki został nagrodzony, że taka to a taka praca była wyróżniona, ale czy każdy ze zwiedzających musi przynosić ze sobą gazetę, żeby przeczytać, jaka praca zastała wyróżniona?

Panowie organizatorzy zadowoleni są, że wystawę zrobili imponującą, bo tak też jest dla szerokich mas — więc też powinni ułatwić przeciętnemu widzowi jej oglądanie. Niech każdy zwiedzający widząc pracę wyróżnioną, ma możność skrytykowania jej i ocenienia według własnych swoich upodobań. Nie widząc nadpisu prac wyróżnionych widz nie ma możności krytyki. Widzowi na przykład podoba się ten obraz — Jury wyróżniło inny, widz zaczyna krytykować podejście Jury do danej pracy

i przez to wyrabia swój pogląd na pracę i ogląda wystawę naprawdę z zainteresowaniem, podczas gdy brak wykazu prac wyróżnionych sprawia to, że każdy kupiwszy bilet za 30 zł, obejdzie dokoła salę i wychodzi z wystawy, ażeby o niej zapomnieć. Większy znawca fotografiki zapytuje biletera „jakie prace są wyróżnione?" i oczywiście najczęściej bileter nie umie na to odpowiedzieć, bo sam nie wie. Czy nie lepiej ułatwić to zwiedzającym jak wyżej wymieniłem.

Ponieważ wystawa jest małorozreklamowana przez organizotorów, więc też i mało jest zwiedzających. *A szkoda, bo wystawa jest naprawdę warta oglądania. Po raz pierwszy Toruń dał tak bogaty materiał, który nie powstydzimy się pokazać na ogólnopolskiej wystawie fotografiki.*

Em. nauczyciel gimnazjalny

Zygmunt Hryniewicz

Zachęcający konkurs dla młodzieży

PIĘKNY OBRAZ

otrzyma szkoła, która najliczniej zwiedzi wystawę fotografiki

„Wystawa jest wkładem naszych fotografów — artystów w ogólny wysiłek odbudowy Polski Ludowej" — powiedział na otwarciu przewodniczący MRN Betscher. Ktokolwiek zwiedził doroczną wystawę zorganizowaną przez toruński oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego przyznać musi, że tym razem Toruń dał bogaty materiał, którego nie powstydzimy się pokazać na ogólnopolskiej wystawie fotografiki.

Tegoroczna wystawa fotografii artystycznej wzbudziła wielkie zainteresowanie wśród społeczeństwa miejscowego, należałoby jednak pokazać ten piękny dorobek młodzieży szkolnej — jak słusznie zauważa w liście do redakcji p. Zygmunt Hryniewicz. Toteż redakcja „Toruńskiej Ziemi Pomorskiej" w porozumieniu z Polskim Towarzystwem Fotograficznym oddział w Toruniu ogłasza konkurs dla młodzieży wszystkich szkół w Toruniu. Konkurs jest wyjątkowo łatwy; szkoła, która najliczniej zwiedzi wystawę fotografiki, mieszczącą się w sali biblioteki uniwersyteckiej, otrzyma nagrodę w postaci pięknego obrazu, jednego z eksponatów wystawy. Godziny zwiedzania wystawy od 10 do 16 jak również wstęp minimalny 10 zł! niepowinny nastręczać specjalnych trudności.

Zobaczymy kto wygra w tym zachęcającym i pouczającym konkursie.

— — —

Doroczna Wystawa Fotografiki P.T.F.-u jest egzaminem członków naszego oddziału, jak powiedział prezes oddziału toruńskiego zwiedzając wystawę w listopadzie ub. r. w sali wystawowej Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu.

Komitet dołożył dużo starań, aby wystawa wyglądała jak najlepiej. Katalog, choć skromny jednak wykonany z wielkim smakiem. Zastrzeżenia można mieć jedynie w stosunku do komisji kwalifikacyjnej, która winna była na 74 prac, znajdujących się na sali odrzucić jeszcze 10.

Wszystkie niemal prace wykazują realizm i naturalizm socjalistyczny. Obrazy wykonano w poprawnym bromie prócz studium W. Jankowskiego wykonanego jako pigment na szkle. Jeżeli na toruńskiej wystawie nie widzimy jeszcze prac prawdziwych asów światowej sławy, mimo to trzeba przyznać, że rezultat pracy artystycznej od czasu założenia P.T.F.-u (w r. 1945 jako Klubu Miłośników Fotografii) do dnia dzisiejszego, jest bardzo dobry, mimo jeszcze skromnych cyfr na odcinku świadomej, oryginalnej twórczości artystycznej. Na dorocznej wystawie widzimy przewagę pejzaży, o bogatej waloryzacji światłocieni. Obrazy te nie stanowią zwykłego zarejestrowania fotograficznego „drzewka i chmurki" jak to powiedział p. radca Schulz. Oglądane obrazy oddają ton i kolor zjawisk natury i jej bogactwa, stanowiące treść przeżyć artystów.

Największą ilość prac dał Józef Rewkowski, bo aż 20. Rewkowski jest wilnianinem i widać w jego pracach wpływ mistrza Bułhaka. Lubi on silną grę światłocieni, ale najlepszym jego obrazem jest mimo wszystko nr 5 „U progu świątyni", który tych kontrastów świetlnych nie wykazuje. Dobre prace pokazał też Dygasiewicz, z których „Wierzby" są najlepszym obrazem wystawy. Oryginalne motywy stosuje dr Walas, np. „Kwiat zimy" (solaryzacja), a Henryk Zawadzki specjalizuje się w zdjęciach drzew i niema pewno w Toruniu ani jednego zabytkowego drzewa, któreby niebyło przez niego sfotografowane. Jego obraz zatytułowany „Nad wodą" jest dobrze skomponowanym pejzażem. Obraz pt. „Ongiś" Leszka Michalskiego jest bardzo subtelny w tonie. Prócz tego wysuwa się na pierwszy plan Jan Kiepuszewski. Jego cztery prace, które widzimy na wystawie„ są wyrównane kompozycyjnie i technicznie dobrze wykonane; w szczególności obraz „Rybacy" posiada dobrą treść i ogólny nastrój mile ujęty.

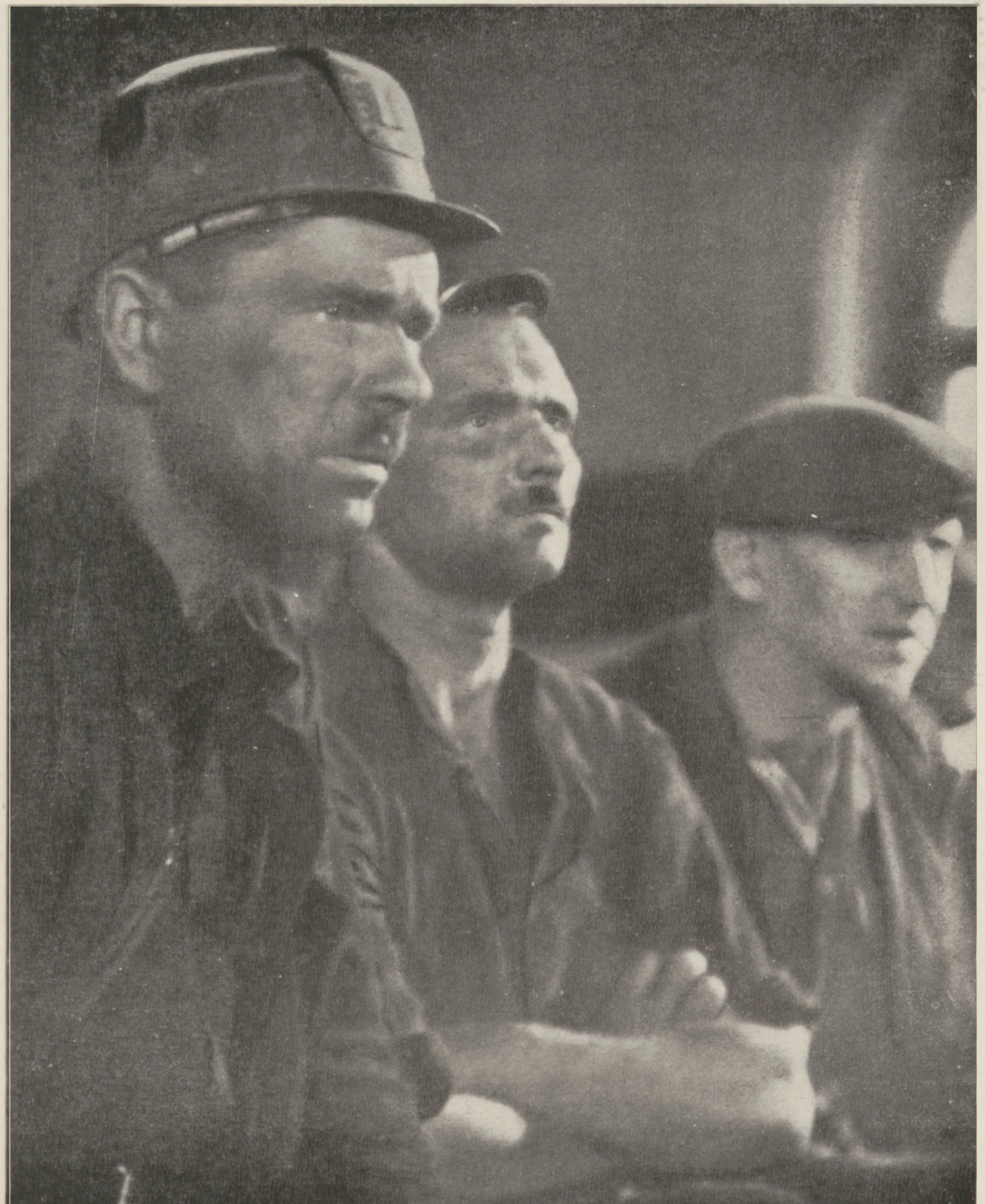
„Alwa"

NAGRODA „ZIEMI"

przypadła uczennicom Szkoły Nr 2

W numerze 330 „Ziemi" ogłosiliśmy konkurs dla szkół zwiedzających wystawę obrazów oddziału toruńskiego Polskiego T-wa Fotograficznego. Konkurs polegał na najliczniejszym zwiedzeniem wystawy, mieszczącej się w sali Biblioteki Uniwersyteckiej przez uczniów. Wystawę zwiedziły tysiące młodzieży szkolnej, wśród których najwięcej było uczennic Średniej Szkoły Zawodowej Nr 2. Uczennice tej szkoły otrzymają też więc pierwszą nagrodę konkursu „Ziemi" w postaci pięknej fotografii — jednego z eksponatów wystawy.

Nagrodę należy odebrać w redakcji Toruńskiej „Ziemi Pomorskiej" przy ul. Szerokiej 13.



Maksymilian Wrocławski
(Warszawa)

Narada produkcyjna na kopalni
Nagroda Prezydenta R. P.
na konkursie „W walce o pokój"



Bronisław Kupiec
(Wrocław)

Fig. 17. „Rekonstrukcja"
(do artykułu: „Swobodne techniki negatywowe")



Fig. 18
(do artykułu: „Swobodne techniki negatywowe")



Fig. 19
(do artykułu: „Swobodne techniki negatywowe")



Fig. 20
(do artykułu: „Swobodne techniki negatywowe")



Zbigniew Pękosławski
(Warszawa

„Za mlekiem"
II nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki
na konkursie „W walce o pokój".

MARIAN SCHULZ

Wystawa »Pokój zwycięża«

Polska fotografia artystyczna przedwojenna niewątpliwie stała na poziomie. Stosunkowo mało jednak osób o niej wiedziało. Żyła ona życiem własnym, na odosobnieniu, zdala od istotnego nurtu życia.

Czasy powojenne zmieniły zasadniczo oblicze fotografiki. Szybko otrząsnąwszy się z doznań wojennych przystąpiła do szeroko zakrojonej akcji społecznej, praktycznej i realnej. Oczekiwały na nią liczne zadania dokumentarne, archiwalne, rejestracyjne, wydawnicze i propagandowe. Uporawszy się z nawałem pierwszych zadań przystąpiła do akcji wewnętrzno-organizacyjnej grupując się w Polskim Związku Fotografików oraz Polskim Towarzystwie Fotograficznym. Oba zrzeszenia podjęły działalność artystyczną poczynając od wystaw mniejszych rozmiarów, czysto lokalnych, na tematy dowolne, a w obecnej fazie rozwojowej — realizując duże konkursy ogólnopolskie, powszechne, dostępne dla wszystkich zainteresowanych fotografią. Tematu do konkursów dostarczyły przeobrażenia społeczne. Pierwszy więc konkurs był pod hasłem „Praca robotnika i rolnika", zeszłoroczny „W służbie pokoju". Wystawa grudniowa w Muzeum Narodowym w Warszawie była pokazem celniejszych prac z tych konkursów.

Niewątpliwie wynik konkursów był dodatni. Dlatego w zrozumieniu doniosłości pracy oraz wagi osiągnięć Polski Komitet Obrońców Pokoju zaopiekował się zebranym materiałem i umożliwił publiczny pokaz.

W sprawie efektów wystawy ankietowałem opinię. Opinia zasadniczo była dodatnia. Zastrzeżenia dotyczyły wyłącznie eksperymentu ekspozycji, zależnie od osoby referenta. Niewątpliwie tak potraktowana ekspozycja była eksperymentem ciekawym, odsłaniającym nowe możliwości pokazowe fotogramów w kompozycji przestrzennej. Współczynnym elementem były: tafle szklane, ich układ i perspektywa, powietrze i rodzaj światła (kombinacja światła rozproszonego z efektami światła odbitego ze sztucznych źródeł). Architekt nie zawahał się dyskretnie wprowadzić element barwy (2 barw), zresztą z mniejszym nieco powodzeniem (również usterki w napisach). W tak pomyślanej całości wytwornie zostały umieszczone elementy i symbole państwowo-polityczne, powiązane z sobą w integralną całość.

Tematyka fotogramów stanowiła to wszystko, co nosi miano realizmu socjalistycznego. Obok więc dramatu (na wstępie pokazanych) zniszczeń i tragicznych skutków wojny znalazły się (dla kontrastu) obrazy tchnące radością i pogodą, wczasy i wolny czas człowieka pracy, obrazy nasycone słońcem, przestrzenią i swobodą.

Pokazano pracę człowieka, pracę dzisiejszą, opartą o tezy naukowe i empiryczne, pracę pojedyńczą i zbiorową, manualną i pracę maszyn. W pracy tej pokazano element najważniejszy — człowieka. Człowieka świadomego, myślącego, czynnego, przywiązanego do swej pracy — pełnowartościowego. Tak wyglądał III dział (w podziale logicznym) — dział odbudowy. Nie byłaby całość humanistyczną gdyby nie pokazano związanych z pracą akcji socjalnych, jak żłóbki, opiekę zdrowotną, mieszkania, oświatę.

Czwartym logicznym działem całości było pokazanie wyników pracy, osiągnięć, założeń racjonalizatorskich, widocznych i namacalnych dzieł architektury, ciekawych rozwiązań urbanistycznych i konstrukcyjnych, unowocześnień form życia człowieka-obywatela dnia dzisiejszego.

Z punktu widzenia artystycznego wystawa była szczególną wartością. Poziom przeciętny wysoki, uzyskany drogą eliminacji. Nagrodzone fotogramy posiadały wartości bezsporne. Fundatorami nagród byli najwyżsi Dostojnicy Państwa oraz najważniejsze instytucje.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż dobór eksponatów był przemyślany z precyzją. Materiału do doboru dostarczyła precyzyjnie pomyślana i nienagannie zorganizowana reżyseria pracy zbiorowej, dwuletniej, szeroko potraktowanej, ogólnej, dostępnej dla wszystkich. Wynik wsparty został prestiżową i materialną pomocą Państwa aż po godny protektorat. Dlatego całość nacechowana była rozmachem, aktualnością i zespoleniem wartości artystycznych z postulatami socjalnymi. Jej empiryczny charakter pozwalał na twórcze wnioskowanie dla sprawy dalszej pracy artysty i spraw analizy polityki kulturalnej oraz formalnych zagadnień twórczych i ekspozycyjnych na tym odcinku. Zdało również egzamin założenie ogólne, polegające na ograniczeniu każdego z fotogramów do treści określonej. W ten sposób mniej dojrzali twórcy uniknęli silenia się na ujęcia symboliczne i pseudosymboliczne, bezwartościowe z szerszego i głębszego punktu widzenia.

Można już i należy wysnuć wniosek, że fotografika dojrzała do pracy na dużą skalę i że w ramach obecnych zadań kulturalnych spełnić potrafi zadania doniosłe i pierwszoplanowe. Jest to niewątpliwa zasługa organizacji i twórców.

JAN SUNDERLAND

Wystawa »Pokój zwycięża«

Wystawa pod hasłem „Pokój zwycięża" w Muzeum Narodowym w Warszawie

„Jednym z naczelnych zadań jakie postawiło sobie Polskie Towarzystwo Fotograficzne, jest zainteresowanie polskich fotografików, fotografów i amatorów problematyką społeczną. Idąc po tej linii Towarzystwo ogłosiło dwa konkursy: w roku 1948 na temat „Praca robotnika i rolnika" oraz w r. 1949 pod hasłem „W Służbie Pokoju".

„... Wynikami konkursu zainteresował się Polski Komitet Obrońców Pokoju, obejmując protektorat i organizując wystawę cenniejszych prac nadesłanych na konkurs".

(Ze wstępu do katalogu wystawy).

O pracach wybranych spośród zeszłorocznych nagrodzonych pisałem w Nr 12 „Świata Fotografii". Miło mi zaznaczyć, że widziane po rocznej przerwie nie tracą wartości. „Oczyszczanie błotniarki" Hermanowicza króluje, jak przed rokiem. Ale zwróćmy się do konkursu 1949 r.

Nagrodę Prezydenta Rzeczypospolitej otrzymał Maksymilian Wrocławski z Warszawy za trzy obrazy stanowiące razem jeden tryptyk. Niestety monumentalność tryptyku spaczono przez wadliwe rozwieszenie, mianowicie przez przestawienie obrazów lewego i środkowego. Tryptyk z ześrodkowanego, zgranego, stał się rozbitym, wielokierunkowym; przestał być całością.

A ładna to była całość! Autor potrafił zakląć ce! i nastrój w rytm kompozycyjny. Architektoniczna gra pionów (postaci ludzkie, pasy transmisyjne) i poziomów (ręce, ławki, jasne pasy stalowej maszyny); krzywe linie prowadzące od głów na obrazach bocznych tj. na „Naradzie produkcyjnej na kopalni" oraz „Uczonym i robotniku", do frontalnej główki w środkowym „Nowym podręczniku"; większa statystyka i bodaj że zagęszczenie głów w obrazie środkowym — wszystko to cechy rytmu kompozycyjnego, które sprzyjają temu, by trzy obrazy — trzy wycinki życia połączyć w jeden zespół, ożywić go jedną ideą. I chociaż każdy z tych obrazów ma swoje odpowiedniki na tejże wystawie conajmniej równie dobre — całość góruje tym właśnie, że jest całością, że odziaływa cała jednocześnie, a więc z większą mocą, na widza.

Zespół morski Kaz. Komorowskiego z Gdyni (nagroda Marszałka Sejmu) może nie jest równie jednolity, może związanie go w całość ideą pracy i jej wyników wymaga większego wysiłku odbiorcy. Ale co za oddanie materiału! I jaka bogata, niebanalna kompozycja... Przyjrzyjcie się „Dorszom", przyjrzyjcie „Pierwszemu rejsowi Sołdka": szklistość i chropowatość ryb, giętkość wikliny kosza, gęstość wody, lekkość obłoku, wszechobecność światła, jego zamiłowane ogarnianie świata materialnego, przedmiotów twardych, płynnych i lotnych — światła, które autor chwyta z taką pewnością i smakiem, jakby kładł farbę olejną pędzlem w nerwowych, doświadczonych palcach. Przypomina się — i nie gasi autora — Snyders, van der Velde... powtórzę, co pisałem niegdyś o pewnych portretach fotograficznych bezpośrednio po wystawie pewnego bardzo czołowego malarza: pięść sztuki ma różnorakie pazury. I każdy potrafi zagiąć pod serce...

„Budowa trasy W—Z" Wojciecha Kondrackiego (Warszawa; I nagroda Ministra Kultury i Sztuki) aż niepoki drobiazgowością rysunku, milionem szczegółów, które poddane ładowi kompozycyjnemu i świetlnemu, shierarchizowane, składają się na całość solidną, trzymającą się kupy. Gdyby fotografował Canaletto, gdyby fotografował A. Gierymski, możeby uznali w Kondrackim młodszego kolegę...

To samo powiedziałbym o „Budowie trasy W—Z" E. Hanemana (Łódź). Wrażenie srebrzystości tej kompozycji narasta z upływem czasu.

Jakże lubię „Młode pędy" Fr. Myszkowskiego Warszawa (nagr. Min. Ośw.)! W głębi — podwórko; czuje się raczej niż widzi warszawską symbiozę ruiny, odbudowy i załatania w miejskim świetle, skąpym i szarym; na przedzie dwoje dzieci w oknie; chłopiec czyta... ta książka drga treścią — nauką, rozwojem, przyszłością; siostrzyczka, za mała żeby czytać, przysuwa się do książki z powagą i zrozumieniem... Tyle anegdoty, tyle uczucia — bez ckliwości, bez fałszu... Tak, młode pędy.

Janina Schabenbeck-Mokrzycka: „Nie chcemy wojny". Białe krzyże na okularach, biała laska w ręce. Sztywność niewidomego, zaciętość ust o tragicznie opuszczonych kątach. Ogólna szarość obrazu — z wyjątkiem tych krzyczących, znaczących bieli. Ślepiec wojenny. Obraz wstrząsający nagą wymową faktów.

„Starówka drzemie" Fr. Myszkowskiego. To także wymowa faktów — faktu ruin, faktu opuszczenia, faktu obojętnie żywej zieleni.

Wojna, która odbiera krew młodym i dojrzałym, odmawia mleka dzieciom, niemowlętom. Czy jej okrucieństwo jest wtedy mniejsze? „Za mlekiem — ze wspomnień okupacyjnych" Zb. Pękosławskiego — to posąg jednej z wojennych tragedii matek. Jak rzeźbione z kamienia po-

stacie, jak rzeźbione z kamienia twarze. Otępienie beznadziejności (jedna z dwóch drugich nagród Min. Kultury i Sztuki).

E. Kupiecki (Warszawa, nagroda „Książki i Wiedzy"). „Warszawa 1945". Pod gęsto postrzelanym murem stos rozbitych skorup — tynku, cegieł, dachówek. Nad nim wpatrzona weń młoda, skupiona dziewczyna. Rzecz się nie tłumaczy wyraźnie. Miejsce rozstrzelania? Może. Ale pierwsze wrażenie jest inne, także wymowne. Gruzy łudzą pozorem zniszczonych książek. I dziewczyna zdaje się być symbolem — neogrotgerowską Polonią, bolejącą nad zagładą wojenną kultury.

„Idzie nowe" Falkowskiego (nagr. Zarządu M. m. Warszawy). Dyptyk. Pomysłowe zestawienie tego samego zakątka Mariensztatu i św. Anny w ruinach i pod koniec odbudowy.

„Pielęgniarki" Burzyńskiego (nagr. Ligi Kobiet). Zwarty w kompozycji, jasny w kolorycie, radosny w nastroju obraz dwóch pielęgniarek w zgodnym rytmie pochylonych nad długim szeregiem niemowlątek. Rzecz woła wielkim głosem o harmonijny i świadomy rozwój ciał i dusz — na twórców Życia, nie na mięso armatnie! W tymże duchu choć może mniej skutecznie, odzywa się „Kojec" J. Kornickiej (Poznań).

Wśród obrazów pogodnego, radosnego życia — tego, które wojna depcze brutalnie i nieubłaganie — wybija się szerokim tchnieniem „Spójrz" Z. Burzyńskiej na diunie nadmorskiej, „Smacznego" T. Linka na werandzie schroniska na Hali Gąsienicowej (wprost czuje się obecność niewidocznych na obrazie trzech dobrze wypchanych plecaków i liny).

T. zw. solaryzacja dokonała ciekawej roboty analitycznej w „Ostatnich pracach przy kolumnie" J. Szymborskiego.

Z zakresu odbudowy oryginalnym, aż dowcipnym ujęciem (praca widziana przez okienko w świeżym murze) odznacza się Janusza Bułhaka „Robotnik Polski pracuje dla pokoju"; wrą rytmem i tempem „Odbudowa" E. Kupieckiego i „Rekonstrukcja" Br. Kupca (druga nagroda Min. Kultury i Sztuki); pełne myśli jest „Nowe Życie" Eug. Nasierowskiego (panorama początku Krakowskiego Przedmieścia z Zygmuntem i piękny obłok stanowią tło; czytająca dziewczynka jest tematem głównym, pięknie z tłem zespolonym); „W Domu nr 44" Ferd. Kaczkowskiego (Warszawa, nagr. Min. Budownictwa) robotnik, stojący na ulicy, a wpatrzony w pracujących na wyższym poziomie, pierwszorzędnie związuje w jedno dwa piętra kompozycji.

Najbardziej po malarsku soczyste na wystawie — poza dorszami i Sołdkiem Komorowskiego — są: „Wieś pracuje dla pokoju" Strumińskiego (nagr. Zrzeszenia Kupców Branży Fotogr.), „Symbol pracy pokojowej" prof. Jana Bułhaka, „Będą nowe domy" — J. Wildena, „Powrót do zrujnowanego domu" J. Dygasiewicza... ale obok nich należało by wymienić — nie, zreprodukować! — i Hartwiga, i K. Neumanową-Gorazdowską, i Makarewiczową i Dobrzykowskiego, i Obrąpalską (tak uchwycić „Zabawę ludową" i oddać jej ruch, rytm i życie zaiste niełatwo! (nagroda Premiera Rządu) i K. Harędzińskiego (ile prawdy, jak estetycznie podanej, w jego „Świecie pracy na niedzielnych wczasach)...

Na szczególną uwagę zasługuje Adam Johann (Warszawa). W przeciwieństwie do analitycznego charakteru ogromnej większości dzieł fotograficznych, jego „Budownictwo socjalistyczne" (nagr. ZMP) ma charakter wybitnie syntetyczny przez podwojenie jednej postaci młodzieńca z taczką, przez brak jakichkolwiek zbędnych akcesoryj, przez sugestię ruchu, wzmocnioną dzięki przekrzywieniu. Talent rokujący wiele.

Wyliczyłem prawie całą wystawę... właściwie, nic dziwnego! Wybierano ją z 1118 obrazów przysłanych na konkurs...

Tak, fotografika polska pracuje dobrze.

Urządzenie wystawy nasuwa pewne zastrzeżenia. Umieszczona w sali wielkiej i wysokiej, trochę w niej ginie. Rozwieszenie części eksponatów za wielkimi taflami szklanymi w czerwonych ramach, luźno wiszącymi w przestrzeni, świetnie związuje wnętrze wystawy z jej oprawą ścienną, gdzie widnieją hasła, wypisane na tle tejże czerwieni; za to zatraca ono jeszcze bardziej eksponaty w wielkiej przestrzeni. No i trudno, żeby szkło zastąpiło podkładkę z tektury lub tkaniny: jego przezroczystość utrudnia wyodrębnienie obrazu spośród otoczenia. Równie trudno pochwalić łączenie dwóch obrazów za jedną taflą, tworzącą jedną ramę... zwłaszcza, gdy są to obrazy różnych autorów. Jednakże wydaje mi się, że usterki te, acz drażniące, nie pozbawiają wystawy jej znaczenia, jako doniosłego faktu w życiu kulturalnym.

ZBIGNIEW DŁUBAK

»W przedsionku i na wystawie«

(Uwagi o wystawie fotografii artystycznej pod hasłem: „Pokój zwycięża")

Do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie urządzona została wystawa fotografii artystycznej pod hasłem „Pokój zwycięża", wchodziłem bez ufności. Jeszcze przed otwarciem na twarzach wielu fotografików wyczytać można było zakłopotanie „To właściwie nie będzie pokaz fotografiki".

Nie umieli nawet określić całości tej wystawy. I gdyby ktoś myślał, że kryje się w tym opór przed nowymi zadaniami sztuki i tęsknota za

ciszą pracowni odgrodzonej od świata i jego przemian — gdyby ktoś tak sądził miałby rację tylko w małej części. Wydaje mi się, że o wiele większą rolę w tym braku zdecydowanego stosunku do rezultatu wykonania zamówienia społecznego, jakim jest ta wystawa — odgrywa kwestia kryteriów. A właściwie ich braku.

Artysta dla swych nowych osiągnięć szuka zawsze rozgrzeszenia opartego na jakichś zasadach, na jakiejś estetyce. Nie jest to tylko sprawa sumienia artystycznego i jego spokoju. Chodzi o ocenę osiągnięć, o kwalifikację dzieła, które może zostać, albo musi być uzupełnione czy zaniechane. Dla artysty konieczność dysponowania kryteriami związana jest z samym aktem tworzenia, krytyka jest etapem twórczym.

Ale o ile dla artysty sprawa świadomego operowania normami estetycznymi nabiera zasadniczego znaczenia tylko w pewnym etapie jego pracy, to dla krytyka jest ona postawą wyjściową i zasadniczą kanwą działania.

Dlatego też zanim wszedłem na salę wystawową starałem się rozwiązać problem kryteriów, które pozwoliłyby mi ocenić jej wartość z należytego punktu widzenia.

Właściwy punkt widzenia, to przykładanie miary odpowiadającej epoce historycznej. Dlatego też wszelkie kryteria dotychczasowe nie mogą mieć tu zastosowania.

Można byłoby sięgnąć do analogicznych sytuacji w przeszłości. Kończy się jeden okres, rozpoczyna drugi. W jakim stosunku pozostaje zbiór pojęć estetycznych jednej epoki do tworzącego się systemu drugiej? Jak odbywa się proces przemiany?

Ale i odpowiedź na te pytania nie rozwiąże naszego zagadnienia. Trzeba bowiem pamiętać, że dotychczasowe zmiany w historii sztuki miały za podstawę rozwój społeczeństw klasowych, że mimo poważnych różnic między poszczególnymi okresami sztuka była przez cały czas własnością klas posiadających, które kolejno ją przejmowały. W związku z tym jasną rzeczą jest, że to przejmowanie następowało zupełnie inaczej, niż przejęcie wartości kulturalnych przez klasę robotniczą, która w sposób rewolucyjny obejmuje nie tylko władzę polityczną, ale i kierownictwo sprawami gospodarczymi i kulturalnymi. Przystępuje zaś do rewolucji biedna, z gołymi rękami dosłownie i przenośnie w znaczeniu nieprzygotowania do odbioru i kontynuowania dotychczasowych form sztuki. Zresztą nie tylko jest nieprzygotowana, ale jednocześnie, co stwarza jeszcze trudniejszą sytuację, niesie nowe idee społeczne, a zatem i kulturalne i musi znaleźć w sobie siłę nie tylko do wyrównania poziomu, ale do równoległego temu procesowi przewartościowania zasadniczych dotychczasowych pojęć estetycznych, do zaprzęgnięcia sztuki w zupełnie inną niż dotychczasową służbę. W służbę społeczeństwa bezklasowego.

Główne zasady tej nowej postawy dadzą się wytypować jedynie przez odnalezienie zasadniczych określeń estetycznych obowiązujących we wszystkich epokach sztuki klasowej, tych określeń, które wynikają z powiązania ówczesnej sztuki z klasą posiadającą, z jej roli w życiu tej klasy, a następnie, w zaprzeczeniu tego — zdefiniowania roli sztuki w społeczeństwie socjalistycznym i wypływających stąd kryteriów estetycznych.

Ta w skrócie nakreślona metoda szukania nowych kryteriów nie da naturalnie rozwiązań całkowitych z tego choćby względu, że apriorycznie dadzą się określić tylko główne prawa jakie rządzić będą twórczością w nowych warunkach, a nie jej ostateczne wyniki.

Nie da więc ta metoda recept na dzieła, tylko zezwoli na orientowanie się w niesłychanie zawiłych okolicznościach towarzyszących przejmowaniu spadku po kapitaliźmie i jego należytym zużytkowaniu i przetworzeniu.

Mimo tych zastrzeżeń jednak nie pokuszę się o choćby szkicowe nakreślenie wszystkich wniosków, które już dziś możnaby na ten temat wysnuć — szczególnie, że dla oceny wystawy, która zmusiła mnie do tych rozmyślań właściwie wystarczy pomówić o jednej sprawie.

Chodzi o zagadnienie tematu w sztuce.

Ogólnie możnaby powiedzieć, że zasadniczą cechą wszystkich epok w sztuce uzależnionej od społeczeństwa klasowego jest nie tylko wspólny kanon kompozycyjny, ale stosunek tego kanonu do zagadnienia treści. Mianowicie stwierdzić trzeba niewielką współzależność przemian podstawowej, wspólnej wszystkim okresom zasady kompozycyjnej z przemianami kręgu tematycznego i nasycenia dzieła sztuki treścią. Rozluźnienia te przejawiają się najjaskrawiej w okresach schyłkowych czy, jak kto woli — formalistycznych.

W czasach najnowszych — w okresie schyłku sztuki nie tylko uwarunkowanej ustrojem kapitalistycznym, ale sztuki całego okresu społeczeństw klasowych — takim absurdalnym objawem możliwości rozdziału między tematem, a zasadą kompozycyjną z zupełnym zatraceniem pierwszego elementu — jest abstrakcja.

Takie postawienie sprawy jest niewątpliwie daleko idącym uogólnieniem. Brak tu przede wszystkim analizy sprzeczności rządzących rozwojem społeczeństw klasowych, sprzeczności ujawniających się i w zagadnieniu tematu i treści. Jednakże zakres rozmyślań prowadzonych na stopniach i w przedsionku muzeum nie pozwolił rozwinąć tej kwestii szczegółowo.

Argumentem, który mnie ostatecznie utwierdził w przekonaniu, że znajduję się na dobrej drodze było stwierdzenie, iż społeczeństwo bezklasowe nigdy nie stanie wobec konieczności ucieczki przed rzeczywistością. I to wyklucza konieczność szukania w sztuce wartości poza-

treściowych, konieczność takiej konstrukcji zasad budowy dzieła sztuki, która umożliwiałaby odrzucenie kontaktu ze światem realnym.

Nowa sztuka buduje więc swe założenia na innym stosunku do tematu. I jak wynika z poprzednich rozważań, nie jest przypadkiem, że tego innego potraktowania doczekał się temat zaczerpnięty z życia społeczeństwa budującego socjalizm.

Dla krytyka jest to stwierdzenie, które daje podstawę do oceny. Wychodzimy od tematu — zobaczymy, czy inne wartości jemu służą.

Teraz kiedy po tylu zawiłych rozmyślaniach dochodzimy do tego wniosku, wydaje się on zbyt prostym, zbyt oczywistym. Tak, sam wniosek nie jest czymś nowym, postulat tematyczności stawiany był nie raz. Jednakże we wszystkich niemal wypadkach rozumiany był błędnie ze względu na brak pokrótce tutaj przeprowadzonej analizy zagadnienia. Tematyczność rozumiana była po prostu jako podłożenie tematu pod jakąś gotową receptę formalną, zaczerpniętą z jakiegokolwiek okresu historii sztuki.

A sprawa w istocie wygląda odwrotnie. Temat narzuci nam zasady kompozycji, narzuci nam formę. Jaką? To wielka zagadka nadchodzącej epoki.

Zobaczymy, czy fotogramy na wystawie „Pokój zwycięża" zmierzają w tym kierunku.

Wystawa jest dokumentem dwóch interpretacji, dwóch możliwości, o których mówiłem.

Cały szereg fotogramów, to sztuczne wciskanie tematu nowego w starą formę. Widza interesuje w tych obrazach przede wszystkim gra mglistych świateł, która uśmierca jakiekolwiek działanie tematu. Tutaj więc artystę zajął efekt pozatematyczny. Cała kuchnia impresjonizmu została użyta do sprawy, która powinna przemawiać sama swą siłą — wartości formalne powinny budować wyraz dzieła, ale same nie mogą być dostrzeżone. Inaczej nie ma mowy o twórczości tematycznej.

Podobne zarzuty postawiłbym fotogramom Edwarda Hartwiga, który posługuje się rembrandtowskim światłocieniem. Szczególnie w „Odlewie", co jaskrawo uwidacznia się przy porównaniu tego fotogramu ze „Spawaczem" Ziółkiewicza Stanisława, gdzie efekty świetlne spawania wykorzystane są zupełnie inaczej.

Taką postawę twórczą można jednak usprawiedliwić wieloma rzeczami. Nieprzemyślenie zasad tematyczności, przywiązanie do swych starych osiągnięć.

Mniej zrozumiałe dla mnie są błędy takie, jak „Międzynarodówka" Kornickiego Mariana. Przed przeczytaniem tytułu miałem wrażenie, że jest to raczej jakaś wesoła obozowa piosenka. Co w gruncie rzeczy myślał autor przy realizacji tego fotogramu? Dlaczego nie zrobił analizy tematycznej przy ostatecznym ustalaniu tytułu?

Nie wiem też dlaczego na tej wystawie znalazł się, zresztą bardzo dobry, fotogram Kornickiej Janiny „Z naszego miasta". Tu działa gra kształtów i powierzchni materiału w przestrzeni. To bardzo romantyczny fotogram. Zdaje mi się jednak, że zapalanie lamp gazowych w spokojnym mieście, gdzie tak ceniony jest normalny tryb życia bez wojennych wstrząsów — bo zdaje się taka powinna być intencja tematyczna tego obrazu — trzeba pokazać inaczej.

W „Potędze stali" Nowaka Henryka stal nie jest potężna. Zdaje się, że autora zainteresowała sama kompozycyjna wartość motywu. Podobna sprawa w fotogramie „Stocznie pracują" Dobrzykowskiego Mariana — tam stocznie odpoczywają. I znów to nie jest ujęcie tematyczne, to tylko interesujący motyw, zresztą niewątpliwie wart fotografowania.

Jeżeli chodzi o wątpliwości, to budzi je we mnie jeszcze jedna sprawa — mianowicie koncepcja kompozycyjna polegająca na powtórzeniach motywu (albo fotomontażem jak „Robotnicy i maszyny" Hartwiga, albo przez wyszukanie odpowiedniego ujęcia jak „Rytm pracy" Gamskiego Zygmunta). Wydaje mi się, że osłabia to wymowę obrazu. W każdym razie nie wzmacnia jej.

Zresztą w niemal wszystkich wypadkach ocenionych jako niespełniające postulatu tematyczności jest jedna niezwykle pozytywna rzecz — dążenie do uchwycenia tego problemu. I to trzeba wysoko cenić jako ambicję przekraczającą miarę zwykłej pracy twórczej.

Ambicje te zostały w wielu innych wypadkach zrealizowane.

Myślę przede wszystkim o mistrzu fotografiki polskiej Janie Bułhaku. Fakt ten jest szczególnie godny uwagi ze względu na to, że znamionuje on niezwykłą żywotność tego artysty, który mając za sobą tak bogatą twórczość zupełnie odmiennego typu potrafił szybko zrozumieć na czym polega sprawa dominowania tematu.

„Śląskie strażnice pokoju" potężne i dostojne strzegą naszej pracy i naszego szczęścia. W „Symbolu pracy pokojowej" (kratownice i chmury) jest jeszcze wiele z dawnego romantyzmu, ale i wiele nowego wyrazu i monumentalności.

Wański Tadeusz („Asfalt") to drugi podobny przypadek. Potrafił odrzucić pozostałości impresjonizmu kiedy nie były potrzebne, a nawet zawadzałyby.

Dobrze zbudowane fotogramy, gdzie wartości formalne służą wyrazowi tematycznemu, a ten jest słusznie ujęty, to: „Spawacze w hucie Ostrowieckiej" Kołeckiego Jana, „Rekonstrukcja" Kupca Bronisława „Budowa trasy W—Z" Kondrackiego Wojciecha, „Wojenny witraż" Niewodniczańskiego Olgierda i, co notuję z radością, wiele innych.

Na osobne omówienie zasługuje obraz „Nie chcemy wojny" — Mokrzyckiej — Schabenbeck Janiny. Doskonale skomponowany fotogram o olbrzymiej sile wyrazu. Plakatowy sposób potraktowania wzmaga jego działanie. (Jakże słabo wyglądają przy tym pseudo-fotomontaże stosowane często w naszym plakaciarstwie.)

Muszę wymienić jeszcze fotogramy „Rybak Morza" i „Dorsze" Komorowskiego Kazimierza, które zaliczam do najlepszych prac na wystawie. „Dorsze" z tym zastrzeżeniem, że odbiegają tematem od hasła wystawy.

Najlepszym fotogramem wystawy jest bezwątpienia obraz „Narada produkcyjna" z tryptyku Wrocławskiego Maksymiliana. Układ planów, ogólna budowa płaszczyzny, wyraz twarzy robotników — wszystko to jest jednolite, niezwykle sugestywne i służy całkowicie tematowi dzieła.

Fotogramy wymienione wyżej są tylko przykładami pewnych możliwości. Napewno nie wymieniłem wielu zasługujących na uwagę. O analizie poszczególnych obrazów naturalnie mowy niema w ramach takiego artykułu. Chodziło mi o ocenę wystawy jako zdarzenia w świecie plastycznym.

I można stwierdzić, że wystawa ta, poprzedzona konkursami, była imprezą w zupełności udaną. Dała konkretne osiągnięcia artystyczne i wykazała, że przed fotografiką polską otwierają się nowe, wspaniałe perspektywy.

— — —

Od Redakcji: Cała prasa polska przyniosła relacje z konkursu „W służbie Pokoju" oraz wystawy „Pokój zwycięża".

Z całości prasowych enuncjacji podajemy przykładowo niniejsze dwie recenzje.

W „Dziś i Jutro", W-wa, nr 51-52, dnia 25. XII. 1949.

Wystawa Fotografii Artystycznej „Pokój zwycięża"

W dniu 10. XII. 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, została otwarta Wystawa Fotografii Artystycznej pod hasłem „Pokój zwycięża". Wśród licznych fotografii estetycznie rozmieszczonych w obszernej sali, oglądaliśmy przede wszystkim obrazy pracy nad odbudową i rozbudową kraju. Organizatorzy potrafili pokazać, że fotografia jest również sztuką. Niewiele fotografii reprezentowało mroczny okres okupacji oraz wojenne zniszczenie kraju. Była w tym świadoma intencja ideologiczna. Wystawa była manifestacją jedynie twórczej i zwycięskiej postawy wobec problemu pokoju. Nasza wiara w utrzymanie pokoju opiera się na mocnej podstawie osiągnięć naszej pracy w budowie nowego życia.

Rzeczpospolita, nr 340, dnia 10. XII. 1949 r.

„POKÓJ ZWYCIĘŻA"

Wystawa fotografii artystycznej w Muzeum Narodowym

Wystawa fotografii artystycznej w Muzeum Narodowym. Sam tytuł ma swoją wymowę. Fotografia artystyczna jest sztuką młodą, toteż z trudem dobija się o uznanie swego stanowiska. W pojęciu szerokich sfer publiczności, czysto mechaniczne rzemiosło przysłania trud artystów. Tak samo jak każdy druk nie jest literaturą — podobnie wykonane zdjęcie nie jest dziełem sztuki.

Gdy rozmawiamy z artystami fotografami, słyszymy rzeczy, które są dla nas nowością:

...że nad niektórymi pokazanymi fotogramami artysta pracował kilka tygodni,

...że wykonanie identycznej kopii ukazanych prac jest niemożliwe,

...że fotografia jest sztuką graficzną wymagającą dużej wiedzy i wyrobienia technicznego.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne dąży do podniesienia poziomu fotografiki polskiej z jednej strony — z drugiej zaś, przez ciągłą propagandę, organizację konkursów i wystaw stara się o nauczenie publiczności właściwego patrzenia na fotogram jako dzieło sztuki. W pracy tej odnosi niewątpliwe sukcesy. Świadczy o nich fakt że na konkurs zeszłoroczny 60 autorów nadesłało 200 prac, na obecny zaś 207 autorów nadesłało prac 1118. Na wystawie fotografii krajoznawczej w Sopocie z 700 wystawionych fotogramów — tylko 3 nie zostały zakupione. Nabywcami były świetlice i różne instytucje. Niektóre prace zostały nabyte w celu reprodukcji na pocztówkach.

Obecna wystawa w Muzeum Narodowym ma szczególną wymowę. Rewolucyjna przebudowa kraju stawia szczególne wymagania artystom, każąc im wejrzeć w problematykę społeczną. Stąd w r. 1948 Polskie Towarzystwo Fotorgaficzne ogłosiło konkurs pt. „Praca robotnika i rolnika", obecny zaś odbywa się pod hasłem „W służbie pokoju". Widzimy też wyraźnie rozwijającą się myśl: od ciężkich wspomnień okupacyjnych (Zb. Pękosławski — „Za mlekiem") poprzez tragiczny spadek wojenny (M. Wątorski — „Ruiny starego Gdańska") do rytmu twórczej pracy (W. Kondracki — „Budowa Trasy W—Z") — i wreszcie pełnego wyrazu społecznej przebudowy (M. Wrocławski — „Tryptyk: Narada produkcyjna w kopalni, Nowy podręcznik, Uczony i robotnik przy warsztacie"), że wymienimy tylko prace nagrodzone.

Momenty te podkreślił z naciskiem przewodniczący Towarzystwa, udzielając objaśnień zgromadzonym na konferencji prasowej.

Wystawa jest interesująca zarówno tematyką jak też i poziomem. Większość ukazanych prac została wybrana spośród nadesłanych na konkurs Polskiego Tow. Fotograficznego, o którego wynikach donosiliśmy niedawno. T. G.

PROTOKÓŁ

z posiedzeń Sądu Konkursowego konkursu fotograficznego Biura Turystyki Ministerstwa Komunikacji pod hasłem „Turystyka w Polsce Ludowej".

Posiedzenie w dniu 28. XI. 1949 r. Obecni członkowie Sądu: Marian Schulz — radca Min. Kultury i Sztuki, Jan Sunderland — przedstawiciel Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Leonard Sempoliński — przedstawiciel Polskiego Tow. Fotograficznego, dr. Mieczysław Orłowicz — przedstawiciel Biura Turystyki Min. Komunikacji.

Zebrani powołali dr M. Orłowicza na przewodniczącego, który powitał przybyłych i z polecenia dyrektora Biura Turystyki dr Z. Filipowicza usprawiedliwił jego nieobecność.

Przed przystąpieniem do przeglądu prac dr M. Orłowicz odczytał warunki konkursu i podał do wiadomości, że konkurs obesłało 63 autorów, którzy nadesłali 486 prac.

Postanowiono najpierw przejrzeć wszystkie prace pod kątem widzenia ich przydatności tematycznej dla celów propagandy turystycznej i odrzucić te wszystkie, które tego zadania nie spełniają. W drugim przeglądzie weźmie się pod uwagę stronę estetyczną i z pozostałych, przy trzecim przeglądzie wytypuje się prace do nagród i wyróżnienia.

Po pierwszym przeglądzie odrzucono 181 prac, do dalszej oceny pozostało więc 305 fotogramów.

Posiedzenie drugie w dniu 29. XI. 1949 r. Skład Sądu jak w dniu poprzednim. Przystąpiono na tym posiedzeniu do oceny fotogramów z punktu widzenia wartości artystycznej prac.

W wyniku tego przeglądu odrzucono 222 prace i do ostatecznej oceny, do grupy, z której wybierze się fotogramy do nagród i wyróżnień, pozostało 84 prace.

Posiedzenie trzecie w dniu 30. XI. 1949 roku. Skład jury jak w dniu poprzednim.

Z wybranych na posiedzeniu poprzednim 84 prac wytypowano po trzykrotnie przeprowadzonej eliminacji, 9 fotogramów, tj. tyle ile miało być przyznanych nagród.

Drogą głosowania przyznano:

I nagrodę w kwocie 60 000 zł godłu „Compur" za pracę „Zwiedzamy Tatry",
II nagrodę w kwocie 40 000 zł godłu „Nimbus" za pracę „Diabły górskie",
III nagrodę w kwocie 20 000 zł godłu „Mazury" za pracę „Rybak na jez. Nidzkim",

oraz 6 równorzędnych nagród wyróżnień po 10 000 zł godłom:

1. „Niepotrzebny" za pracę „Mewy na Zalewie Szczecińskim II",
2. „Ikar" za pracę „Żółta Turnia",
3. „Hanula" za pracę „Świt nad rzeką Pisą",
4. „Pim" za pracę „Na Kasprowy",
5. „Tu i tam" za pracę „Ślązaczki z Piekar Śląskich,
6. „Wędrówka" za pracę „Zachód nad morzem".

Pozostałym 75 pracom przyznano wyróżnienie honorowe.

Następnie przystąpiono do oceny prac za wszechstronność. W wyniku głosowania otrzymało nagrodę I w kwocie 30 000 zł godło „Compur".

Nagrodę II w kwocie 20 000 zł godło „Niepotrzebny".

W ten sposób zakończono przyznanie przewidzianych w konkursie nagród.

Celem ustalenia nazwisk autorów dr M. Orłowicz — przewodniczący, przystąpił w obecności wszystkich członków jury do otwarcia kopert zawierających nazwiska nagrodzonych.

Nagrodę I godło „Compur" otrzymał ob. Wawrzyniak Kazimierz, Łódź.

Nagrodę II godło „Nimbus" otrzymał ob. Link Tadeusz, Gdynia.

Nagrodę III „Mazury" otrzymał ob. Wilden Janusz, Warszawa.

6 równorzędnych nagród wyróżnień otrzymali:

1. godło „Niepotrzebny" ob. Jan Bułhak, Warszawa,
2. godło „Ikar" ob. Roman Jakimiec, Bytom,
3. godło „Hanula" ob. Edward Czapliński, Warszawa,
4. godło „Pim" ob. inż. Jerzy Strumiński, Poznań,
5. godło „Tu i tam" ob. mgr Tadeusz Dohnalik, Warszawa,
6. godło „Wędrówka" ob. Janina Mierzecka, Wrocław.

Nagrodę I za wszechstronność otrzymało godło „Compur" ob. Wawrzyniak Kazimierz, Łódź.

Nagrodę II za wszechstronność otrzymało godło „Niepotrzebny" ob. prof. Jan Bułhak, Warszawa.

Wyróżnienia honorowe otrzymali następujący autorzy za następujące prace: (38 autorów — 75 prac).

1. *Izdebski Stanisław* (Sten) Sopot, „Świnica z Kasprowego".
2. *Bułhak Jan* „Niepotrzebny" Warszawa,
   a) „Intronizacja króla Turystów",
   b) „Autobus na Moście Poniatowskiego",
   c) „Żaglówka na jeziorze Niegocińskim",
3. *Hartwig Edward* („Turysta X") Warszawa,
   a) „Lubelska kapela gra",
   b) „Przed następnym etapem",
   c) „Turystycznym szlakiem",
   d) „Owce nad Czarnym Stawem".
4. *Falkowski Edward* („Tramp") Warszawa,
   a) „Na Wiśle pod Warszawą",
   b) „Most Śląsko-Dąbrowski",
   c) „W porcie Szczecińskim",
   d) „Na Śnieżkę".

5. mgr *Bandurski Zbigniew* („Wędrowiec") Miechów, „Pod Kościelcem".

6. inż. *Szmidtgal Eugeniusz* („Szach") Warszawa, „Trasa W—Z. Fragment VI".

7. *Holeksa Karol* („Hoxy") Cieszyn,
a) „Niewód".
b) „Mamry".

8. *Jakimiec Roman* („Ikar") Bytom,
a) „Jastrzębia Góra",
b) „W puszczy Piskiej",
c) „Na Kasprowym".

9. *Jakimiec Alfreda* („Helios") Bytom, „Ustka".

10. *Makarewicz Henryk* („Silesia") Katowice, „Orka wiosenna pod Bielskiem".

11. *Wildem Janusz* („Mazury") Warszawa,
a) „Zachód słońca nad jeziorem Tałty",
b) „Na jeziorze Bełdan".

12. dr *Saysse Tobiczyk* („Ornak") Warszawa, inż. *Jankowski Tadeusz* („Ornak") Warszawa,
a) „Czerwone Wierchy, „Wańtule",
b) „Giewont z Przysłopu",
c) „Tylkowe Kominy",
d, e) „Regaty na Wiśle I, II",
f) „Na przystani o zmroku",
g) „Na przystani „Ogniwa".

13. *Skwarkowa Helena* („Mimoza") Gdynia, „Nad morzem".

14. *Pindelski Bronisław* („Krokus") Kraków, „U stóp Kościelca".

15. *Iszczuk Antoni* („Semper") Kraków, „Jedziemy dalej".

16. *Gardulski Bolesław* („R. 54") Kraków,
a) „Żaglówką po zatoce Puckiej",
b) „Orka w Sudetach".

17. *Szałaśny Witold* („Cyma") Biała Krakowska, „Hen lodowy".

18. *Wawrzyniak Kazimierz* („Compur") Łódź,
a) „Na Narwi",
b) „Lato w kościelskiej",
c) „Mroźny brzask nad Rojówką".

19. *Wański Tadeusz* („Kaszubia") Gdynia, „Powrót z pastwiska".

20. *Komorowski Kazimierz* („Żeglarz") Sopot,
a) „Na połów",
b) „Port rybacki o zachodzie",
c) „Molo pasażerskie w Szczecinie",
d) „Nad jeziorem Lazurowym",
e) „Powrót swoich",
f) „W szyku torowym",
g) „Jachty na start".

21. *Ohli Marian* („Łazik") Kraków, „Nad Morskim Okiem".

22. *Cięgiel Jan* („I. M. C.") Cieszyn, „Samotny Narciarz".

23. *Czapliński Edward* („Hanula") Warszawa,
a) „Na słonecznym szlaku",
b) „W drodze na Jaworzynę Krynicką",
c) „Po burzy".

24. *Skrzydłowski Eugeniusz* („Selen") Gdynia-Orłowo, „Powrót o zmierzchu".

25. mgr *Mostowski Czesław* („Rożnów") Kraków, a) „W Świńskim Kotle",
b) „Biały żagiel".

26. *Kaczanowski Feliks* („Turysta") Lublin,
a) „Pierwsza podróż na Hel",
b) „Krakowskim targiem",
c) „Z lotu gołębia".

27. *Waligóra Wiesław* („Wiesław" Jelenia Góra, „Zjazd z Małej Kopy, Karkonosze".

28. *Deptuszewski Stefan* („Es-De") Grodzisk Mazowiecki, „Polskie Morze".

29. *Nowak Henryk* („Fotolia") Gdańsk - Wrzeszcz,
a) „Górale",
b) „Nad Motławą".

30. *Flach Zdzisław* („Szef") Wrocław, „Głazy pod Szrenicą" — Karkonosze.

31. mgr *Dohnalik Tadeusz* („Tu i tam") Warszawa, „W podejściu na Jaworzynę Krynicką".

32. *Staszewski Florian* („Fregata") Gdynia),

33. *Obrąpalscy Fortunata i Zygmunt* („Pryzmat") Poznań,
a) „Widok z Gubałówki",
b) „Park Sołacki w Poznaniu".

34. inż. *Strumiński Jerzy* („Pim") Poznań,
a) „W Jacht Klubie",
b) „Z zawodów o puchar Tatr".

35. *Burzyński Roman* („Bełdan") Warszawa, „W Tatrach".

26. *Tomaszkiewicz Wiesław* („Dąbrówka") Kraków, „W drodze do 5-ciu Stawów".

37. *Elgas Irena* („Rak") Kraków, „Rankiem na jeziorze Rożnowskim".

38. *Link Tadeusz* („Nimbus") Gdynia,
a) „Na ratunek zaginionym",
b) „Po wiosenny śnieg",
c) „Orzeł Górski".

Reasumując wyniki konkursu członkowie jury stwierdzili, że konkurs był obesłany bardzo dobrze tak pod względem tematycznym, jak i artystycznym i wobec wyrównanego poziomu uznali za wskazane wyróżnić honorowo aż 75 prac. Z pośród pozostałych fotogramów odrzuconych ze względów wyłącznie artystycznych uznano, że cały szereg prac niemniej nadaje się do użytku dla celów wydawniczych i propagandowych turystyki.

Przewodniczący, dr. M. Orłowicz, podziękował gorąco zebranym za sumienną pracę, i czas, jaki poświęcili konkursowi i zakończył na tym obrady jury.

Warszawa, dnia 1 grudnia 1949 r.

Przewodniczący Sądu Konkursowego:
(—) Dr Mieczysław Orłowicz

Członkowie Sądu Konkursowego:
(—) Marian Schulz, (—) Jan Sunderland
(—) Leonard Sempoliński

Jan Sunderland

WRAŻENIA Z KONKURSU „TURYSTYKA W POLSCE LUDOWEJ"

Jak działa propaganda artystyczna? Nie mówię o propagowaniu sztuki, lecz o tej propagandzie, której sztuka jest narzędziem. Rzecz warta zastanowienia. Rzuca się przed oczy (lub do uszu) coś co chwyta: podoba się lub zaciekawia — budzi emocję przyciągającą. Gdy rzecz jest istotnie piękna, emocja rośnie; ogarnia cały przedmiot, który był jej bodźcem — przenosi się z piękna, z kształtu i harmonii rzeczy na sam przedmiot, na myśl, na ideę. I jest się przychylnie usposobionym do myśli, do idei.

Czyli: propaganda za pomocą piękna jest, gdy inne czynniki są równe, bardziej skuteczna od propagandy, obojętnej na piękno. To jest podstawą akcji konkursowej Biura Turystyki Ministerstwa Komunikacji, mającej na celu uzyskanie materiału do plakatów i broszur, zapraszających do tych czy innych miejscowości uzdrowiskowych, zabytkowych itp.

Pewien artysta, rodem z Bretanii, lecz mieszkający w Paryżu, przyznawał się, że kiedykolwiek wychodzi z Wielkiej Opery, chciałby usłyszeć melodię, zagraną na „biniou" — kobzie bretońskiej.. Podobnie czuje fotograf, którego serce artystyczne wychowało się na Tatrach. Tematem jest wszystko, piękno jest wszędzie. A jednak, gdy w delikatnej szarzyźnie lub gevaluxowych kontrastach widzę poszarpaną linię horyzontu wysokogórskiego albo białe plamki owiec na uboczy po przekątnej — doznaję rozkosznego dreszczyku... i nieraz mimowoli zaczynam nucić, nie! raczej zaczyna się sama narzucać jakaś śpiewanka, zasłyszana przy watrze, nagłymi błyskami oświetlającej mroki szałasu na hali, albo przy owcach na upłazach i przełęczach...

I dlatego z całej powodzi fotografii, współzawodniczących o palmę pierwszeństwa na tym konkursie, fotografie tatrzańskie od razu przykuły mój wzrok i przyciągały go w ciągu wszystkich czterech popołudni, gdyśmy w moralnym pocie czoła klasyfikowali według wartości turystycznej i artystycznej te niespełna pół tysiąca obrazów, z których sto kilkadziesiąt wytrzymało pierwsze dwie eliminacje... W pocie czoła, bo z radością trzeba stwierdzić, że poziom był stosunkowo wyrównany, że dużo prac zasługiwało na wyróżnienie, że wybór tych dziewięciu, które mogły uzyskać nagrody, był bardzo a bardzo trudny...

I niemniejszą przyjemność sprawiało zestawienie tych fotografii ze wspomnieniami dawniejszej fotografii tatrzańskiej. Och, nie będę pomniejszał wyjątkowej wartości artystycznej Jerzego Staloney-Dobrzańskiego, głębokiego zrozumienia gór W. Romera, przesubtelnych notatek inż. Kaczanowskiego, szerokiej skali A. Wieczorka... ale wydaje mi się, że zawodnicy konkursu pokrywają większe pole tematów, że się wgryźli w sytuacje lub ujęcia, dotychczas przez fotografikę nietknięte — a jakością tamtym nieraz nie ustępują.

Specificum gór, twardą monumentalność ich materiału przeglądającą przez niezmiernie czystą, sublimującą atmosferę drugiego i trzeciego tysiąca metrów nad poziomem morza, pokazał Kazimierz Wawrzyniak z Łodzi. Jego zimowe Zakopane odznacza się wprost chińską subtelnością walorów, czyli największą subtelnością, jaką kiedykolwiek osiągnęła plastyka Nagrodzony I nagrodą Krywań („Zwiedzamy Tatry") jest niebotyczny, wspaniały, daleki, o ogromie podkreślonym jeszcze małością grupki turystów na Suchej Przełęczy — bardzo pociągający. Oba obrazy budują Tatry trochę w skali Himalajów.

Inne oblicze Tatr przedstawił Roman Jakimiec (Bytom) w „Diabłach górskich". Tu uchwycenie podobieństwa między kształtami gor a kształtami narciarzy — czyż np. głowa w spiczastym kapturze wiatrówki nie jest pokrewna strzelistości Szczyrbskiego Szczytu lub Furkotu? — stwarza przedziwne współżycie jednych i drugich.

Zapamiętanie się turysty w przyrodzie, przeżywanie całym jestestwem czaru tatrzańskiego dał Marian Ohli w niegadatliwym, wymownym obrazie „Nad Morskim Okiem", które to Morskie Oko jest wielkie, choć w małym formacie, szumiące, wiecznie świeże.

Czy można nazwać obraz „pozornie niepozornym"? Bo tak bym określił „Hen Lodowy" Witolda Szałaśnego z Białej Krakowskiej. Nowe zdjęcie momentu turystycznego w fotografice polskiej: troje odwróconych, bezimiennych, niezindywidualizowanych turystów na grani. Zapewne na Orlej Perci. Siedzą, odpoczywają, naturalni, niepozowani. Ale nie próżnują, są zatopieni w kontemplacji, w którą wkładają tyleż przeżycia, co we wspinaczkę przed chwilą. Autentyczni taternicy, autentyczna grań. W głębi przedmiot kontemplacji: masyw Lodowego. Postacie taterników zasłaniają inne szczyty, są tematem głównym, nie stafażem. Zwartość i pełnia wyrazu — doskonałe. Wrażenie tym głębsze, im dłużej się przyglądam; prawie zatraca się świadomość tego, czemu się przyglądamy: temu małemu obrazkowi, czy raczej, wraz z młodzieżą na nim, „Lodowemu, hen" w głębi?

Wielu uczestników konkursu dało poprostu dobre, estetyczne, wyczute, bardzo czyste portrety letnie lub zimowe — nieraz z narciarzami — tych dostojnych osób, jakimi są turnie tatrzańskie z kobiercami lasów i hal pod stopami. Wymienię dr Saysse-Tobiczyka i inż. T. Jankowskiego (prace wspólne), W. Tomaszkiewicza (Kraków), J. Cięgla (Cieszyn), B. Pindelskiego (Kraków), Z. Bandurowskiego (Mie-

chów), S. Izdebskiego (Sopot), Strumińskiego, Obrąpalskich. Szczególny akcent na sport narciarski kładą Iszczuk (Kraków) i Waligóra (Jelenia Góra).

Piszę z pamięci i z dorywczych notatek, więc nie stać mnie na systematyczne opracowanie konkursu. Dlatego ograniczyłem się w zasadzie do tego pejzażu tatrzańskiego, który mi jest uczuciowo najbliższy. Ale nie mogę się powstrzymać od zasygnalizowania jeszcze kilku wyjątkowych estetycznych prac z innych dziedzin.

Jedną jest „Rybak na jeziorze Nidzkim" Janusza Wildena (II nagroda). Rozplanowanie poszczególnych elementów: wody, człowieka, trzcin, lasu, nieba i chmurki, bardzo trudne na tak mocno wydłużonym, pionowym obrazie, nie pozostawia nic do życzenia, narzuca się uwadze widza, szydzi z jego zdolności analizowania. Gra światła na tylu planach i przedmiotach mistrzowsko skoordynowana.

„Wędrówka" J. Mierzeckiej: dziewczyna pod wysokimi sosnami — w głębi morze, obłok. Temat, obficie wyzyskany, zwłaszcza, w fotografice anglosaskiej, jest pełen poezji dzięki jakiemuś nieokreślonemu elementowi finezyjnej wizji osobistej.

„Świt nad rzeką Pisą" Edw. Czaplińskiego (Warszawa). Poezja pewnej rzeczywistości i pewnej określonej chwili — bezmiaru nieba, przestworza wód, przenikliwej wilgoci, przejmującego chłodku — i zapowiedzi skwarnego dnia letniego. Zapowiedzi: bo jeszcze nie wzeszło słońce, jeszcze cienie są ledwie widoczne, ale już jasność panuje nad światem, działa zewsząd, rozproszona przez mgiełki. „Mgły srebrnawe na ziemię i wodę opadły, ciemne niebo już zbladło, jasne gwiazdy zbladły".

I wreszcie — podobny temat, podobny nastrój, dość podobne nawet ujęcie plastyczne: Irena Elgas (Kraków), „Rankiem na jeziorze Rożnowskim". Trudno wyrazić zdecydowaną i niesłychanie wstrzemięźliwą w wyrazie, pełną prostoty poezję tej łódki, rzuconej na bezmiar atmosfery i tafli jeziora przesiąkniętych światłem, wibracją, rytmem niewypowiedzianie muzycznym. Daleka żaglówka, ledwie zaznaczona wysepka żyją, cieszą się z jasności światła, przygrzewania słońca, kadencji z jaką, ledwie dostrzegalnie, kołyszą łódkę drobne fale leniwe, bezgłośne...

„A z błękitów — hen — śpiewa peany promienne
Szare ptaszę. Dociera wszędzie światło dzienne,
Radość bije od nieba, wody, ptaków spiewu..."[1])

Staję się bardzo gadatliwy? Ale obraz nim nie jest ani trochę.

Tak, szkoda że nie mieliśmy więcej nagród do przyznania.

---

[1]) Wiersze nie są moje J. S.

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Jury VIII Wystawy Fotograficznej P. T. F. Oddział w Grodzisku Maz. odbytego w dniu 11. XII. 1949 r. o godz. 11,30 w następującym składzie:

Przewodniczący: Prof. Jan Bułhak, Prezes Zw. Fotografików; Członkowie: Marian Schulz, Radca Min. Kultury i Sztuki; Jan Sunderland, Członek P.T.F. Oddział Warszawa; Szczepan Brozych, Przedstawiciel Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz.; Protokólant: Wacław Olszewski, Komisarz Wystawy P. T. F. Oddział w Grodzisku Maz.

Po odczytaniu listy nagród Jury postanowiło: trzy nagrody a 1000 zł Zarządu Głównego P.T.F. połączyć w jedną nagrodę w wysokości 3000 zł.

Następnie Jury przystąpiło do przeglądu prac.

W rezultacie nagrodzono:

Nagroda Prezydium P.R.N. w Grodzisku Maz. w wysokości 3000 zł — za pracę „W kurpiowskiej chacie" Deptuszewskiego Stefana.

Nagroda Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz. w wysokości 5000 zł — za pracę „Wspólnymi siłami" Zwierzchowskiego Feliksa.

Nagroda Zarządu Główn. P.T.F. w wysokości 6000 zł — za pracę „Dachy" Żukowskiego Ludwika.

Nagroda Zarządu Główn. P.T.F. w wysokości 4000 zł — za całość prac Hryniewicza Stefana.

Nagroda Zarządu Główn. P.T.F. w wysokości 3000 zł — za pracę „W pierścieniu odbudowy" Gąsiewicza Andrzeja.

Nagroda Zarządu Główn. P.T.F. w wysokości 3000 zł — za pracę „Ulica po kąpieli" Rybakowi Stanisławowi.

Wystawa Fotograficzna pt. „Powiat Grodzisko Mazowiecki w fotografii".

Nagroda Zarządu Miejskiego w Grodzisku Maz. w wysokości 5000 zł — za pracę „Grodzisk Mazowiecki II" Deptuszewskiego Stefana.

Nagroda Oddziału P.T.F. w Grodzisku Maz. w wysokości 3000 zł — za pracę „Ku zjednoczeniu — II" Żukowskiego Ludwika.

Nagroda Oddziału P.T.F. w Grodzisku Maz. w wysokości 2000 zł — za pracę „Przedwiośnie" Woźnickiego Tadeusza.

Na tym posiedzenie zakończono o godz. 12,50.

Przewodniczący Jury:
(Prof. Jan Bułhak)

Członek Jury
(Radca Marian Schulz)
(Jan Sunderland)
(Szczepan Brozych)

Protokólant
(Wacław Olszewski)

Jan Sunderland

VIII WYSTAWA FOTOGRAFICZNA W GRODZISKU

zgromadziła 48 obrazów sześciu miejscowych autorów, jeśli nie pierwszorzędnych, to bądź co bądź rzetelnie pracujących.

Bardzo ładnie zapowiada się — po części zaś zapowiedź zarazem ziszcza — F. Zwierzchowski, laureat nagrody Zarządu Miejskiego m. Grodziska za obraz na temat pracy („Wspólnymi siłami"). Jego „pejzaż jesienny" przyciąga subtelnością podania i poezją; dyskusji podlegać może kompozycja, której można by zarzucić połączenie niedających się skoordynować składników tematu; prawda, że temat jest trudny.

Na ten sam zarzut zasługuje w pewnej mierze Stan. Rybak, artysta niepozbawiony polotu i inwencji, ale o kompozycji nie zawsze opanowanej. „Ulica po kąpieli" przyjemnie prowadzi wzrok wgłąb obrazu i ma ładne światło, ale sądzę, że łączy ona za wiele elementów: temat główny — wodę, po ulewie walącą z rozmachem asfaltem jezdni, rząd drzew, samochód w głębi, grupkę panien z boku. Osobiście wykroiłbym z tego obrazu poziomego środkowy fragment pionowy przez całą wysokość.

L. Żukowski pokazał w „Dachach" (I nagroda Zarządu Głównego P. T. F.) wyrazisty układ rytmiczny domków, widzianych z wieży kościelnej.

Miłe są prace Stef. Hryniewicza, zwłaszcza soczysty i powietrzny „powrót z pastwiska".

Stef. Deptuszewski zbiera wytrwale i sumiennie dokumenty etnograficzne i pejzażowe z całej Polski. Wyróżnia się „W kurpiowskiej chacie".

Na wystawie pt. „Powiat Grodzisko Mazowiecki w fotografii", figuruje czterdzieści kilka prac. Do obrazów, czyniących zadość wymaganiom zarówno informowania o pewnej rzeczywistości, jak i przyciągania wartością estetyczną należy po kilka fotogramów S. Deptuszewskiego, T. Woźnickiego i L. Żukowskiego. Naogół jednak wydaje się, że uczestnicy zrozumieli, iż programowo dokumentarny charakter wystawy uwalnia ich od wydatniejszej dbałości o harmonijność eksponatów.

Opracowanie techniczne naogół zupełnie poprawne: zbytnia szarość niektórych obrazów nadmierna kontrastowość innych, tłumaczy się zapewne nieco ograniczoną jeszcze możnością wyboru materiałów.

Wartość wystawy ze stanowiska krajoznawczego i kronikarskiego wydaje mi się znikomą.

— — —

KONWENCJA

zawarta między: Polskim Związkiem Wydawnictw Prasowych — z jednej strony, a Związkiem Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAIKS" Związkiem Zawodowym Literatów Polskich i Związkiem Polskich Artystów Plastyków — z drugiej strony.

Opracowana i uzgodniona w Biurze Prawnym Dyrekcji Generalnej „Zaiksu" w Warszawie.

§ 1.

Założeniem niniejszej Konwencji jest uregulowanie wszelkiego rodzaju norm i cenników dla wszelkich wypadków rozpowszechniania lub powielania w prasie polskiej wszelkich utworów z dziedziny literatury, publicystyki i fotografii, a które to utwory podlegają ochronie obowiązującej w Polsce Ustawy o Prawie Autorskim. Konwencja nie obejmuje stosunków pomiędzy Polskim Związkiem Wydawnictw Prasowych a dziennikarzami — członkami Związku Zawodowego Dziennikarzy R. P., o ile stosunki te są już uregulowane inaczej w układzie zbiorowym pomiędzy Polskim Związkiem Wydawnictw Prasowych a Związkiem Zawodowym Dziennikarzy R. P.

§ 2.

Umawiające się strony postanawiają, iż z dniem podpisania niniejszej umowy stają się obowiązujące normy i cenniki zawarte w szczegółowym wykazie załączonym do niniejszego układu a stanowiącym jego integralną część.

§ 3.

Ustala się, iż dla pogłębienia współpracy pomiędzy umawiającymi się stronami, a także w wypadkach konieczności dokładniejszej interpretacji przepisów układu, jego uzupełnienia, dla rozstrzygania ewtl. sporów ,powołana będzie do życia Komisja Porozumiewawcza, w skład której wchodzić będą: dwu przedstawicieli Związku Wydawnictw, jeden przedstawiciel „Zaiksu" oraz jeden przedstawiciel zainteresowanego działu (tj. literatury, plastyki lub fotografii). Komisja ta w razie potrzeby będzie miała prawo wybierania superarbitra.

§ 4.

Układ zawiera się na czas nieokreślony z prawem wypowiedzenia na 3 miesiące naprzód.

§ 5.

Umowa niniejsza została sporządzona w czterech jednobrzmiących egzemplarzach, które otrzymają po jednym egzemplarzu Zarządy Główne wyszczególnionych Związków.

Warszawa, dnia 31 marca 1949 r.

Normy i ceny

obowiązujące w prasie polskiej wszelkich typów, uchwalone konwencją zawartą w dniu 31 marca 1949 r. pomiędzy:
Polskim Związkiem Wydawnictw Prasowych, z jednej strony a Związkiem Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAIKS", Związkiem Zawodowym Literatów Polskich i Związkiem Polskich Artystów Plastyków z drugiej strony, opracowane i uzgodnione w Biurze Prawnym Dyrekcji Generalnej „Zaiksu" w Warszawie.

Fotografia

a) Obowiązuje zasada, iż o ile na odwrocie fotografii widnieje zastrzeżenie o podaniu nazwiska autora, należy to nazwisko podać przy podpisie pod reprodukcją fotografii w wydawnictwie. W razie niedotrzymania tego warunku autor fotografii otrzymuje honorarium o 100% wyższe.

b) Przy fotografiach o walorach artystycznych, o ile na odwrocie widnieje zastrzeżenie o podaniu nazwiska autora, nie można bez jego zgody dokonywać obcinania fragmentów i części zdjęć.

c) Za fotografie tzw. „teatralne" otrzymywane przez redakcje od teatrów i aktorów należy się honorarium autorowi zdjęcia tak samo jak za inne fotografie, chyba, że redakcja otrzyma pisemne oświadczenie danej dyrekcji teatru, iż honorarium za reprodukowanie zdjęć teatr przyjmuje na siebie.

Cennik

Honorarium za jednorazową reprodukcję fotografii:

wewnątrz numeru	500,— zł
cała strona tytułowa	4 000,— zł
cała ostatnia strona	3 000.— zł

Prócz tego opłata za każdą fotografię o walorach artystycznych przyjętą przez redakcję niezależnie od tego, czy fotografia idzie zaraz do druku czy archiwum redakcyjnego zł 200,—.

Agencje Prasowe

Obowiązuje zasada, że agencje prasowe nabywając materiał literacki, plastyczny lub fotograficzny uzyskują prawo wykorzystania go przez dzienniki i czasopisma obsługiwane przez te agencje. Wysokość honorarium określi pisemna umowa z autorem zawierająca m. in. wykaz czasopism, do których dany utwór będzie skierowany oraz ewtl. terminy druku utworu. Umowy te sporządzane będą w 3-ch egzemplarzach w/g wzoru osobno ustalonego, z których jeden egzemplarz otrzymuje autor, drugi agencja, trzeci zaś przesyła się do „Zaiksu".

Uwagi Ogólne

(odnoszące się do wszystkich działów i punktów niniejszego cennika)

1. Wszystkie wyszczególnione powyżej ceny uważa się za minimalne w tym znaczeniu, iż zainteresowane strony tj. wydawnictwo i autor mogą się umówić o honorarium wyższe.
2. Dla wszystkich wypadków gdy druk lub przedruk ma miejsce bez uprzedniej umowy lub porozumienia się wydawnictwa z autorem — a jest to dozwolone — obowiązują ceny zawarte w niniejszym cenniku. Poszczególni autorzy mogą na to się nie zgodzić, mają jednakże obowiązek zawiadomić z góry o swym stanowisku wszystkie zainteresowane wydawnictwa.
3. Honoraria dla spadkobierców autorów zmarłych, których prawa autorskie jeszcze nie wygasły, są tej samej wysokości co dla autorów żyjących.

(Podpisy i pieczęcie)

Polski Związek Wydawnictw Prasowych:
(—) Tadeusz Malewski, (—) Henryk Butkiewicz

Związek Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAIKS":
(—) Stanisław Ryszard Dobrowolski,
(—) Jerzy Nel, (—) Roman Burzyński.

Związek Zawodowy Literatów Polskich:
(—) Jarosław Iwaszkiewicz, (—) Leopold Lewin

Związek Polskich Artystów Plastyków:
(—) Michał Boruciński, (—) Edward Hoszowski,
(—) Jan Józef Czerwiński.

Ze spraw zagranicznych

Włodzimierz Puchalski, którego czworonogi i ptaki są znane starym bywalcom polskich salonów fotograficznych, uzyskał poza konkursem złoty medal i nagrodę pieniężną na III Międzynarodowej Wystawie Sztuki Fotograficznej w Kairze 1949. Według wiadomości, pochodzących od Sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Kairze, jury uważało, że przyznanie prof. Puchalskiemu nagrody w ramach konkursu uniemożliwiłoby nadanie jakichkolwiek nagród innym wystawcom ze względu na wyjątkowy artyzm, poziom techniczny i treść fotografii naszego rodaka. A chodzi o wystawę, która zgromadziła 26 państw, 182 autorów i ok. 2.000 eksponatów.

Z okazji tego pokazu czytamy w czasopiśmie Le Progrès Egyptien (Postęp Egipski):

„... dla wybrednych — dwa objawienia: Emanuel Sougez i W. Puchalski.

... Drugi kolos, Polak Puchalski, przedstawia około setki arcydzieł. Niewiadomo, co podziwiać więcej, technikę i kompozycję fotograficzną, precyzję i zręczność, czy zainteresowanie, jakie budzi temat: dzikie zwierzęta, ptaki w locie, sceny z polowań schwytane na gorącym uczynku itd.

Zbiór ten był już wyróżniony na paryskim Salonie Narodowym w zeszłym październiku. Prasa francuska chwaliła go w najwyższym stopniu, i zgłoszono Puchalskiemu usilne prośby o wystawienie tych samych dzieł w salonach Europy i Ameryki" (Ryszard J. Mosseri).

Jan Sunderland

Z prasy

KONKURS FILMOWY
p. n.
Piękno odbudowy

Zarząd Klubu Filmowców Wąskiej Taśmy R. P. korzystając z gościnnych łamów Tygodnika „Stolica", ogłasza stały konkurs Fotofilmowy pn. „Piękno Odbudowy" na aktualne zdjęcia fotograficzne i filmowe z terenu Warszawy oraz całego kraju.

Nadesłane fotografie, po eliminacji wstępnej dokonanej przez Sąd Eliminacyjny, będą zamieszczane w Tygodniku „Stolica" z podaniem nazwiska autora oraz notatką „Zdjęcie konkursowe" i kolejnym numerem.

Konkurs jest powszechny, dostępny dla wszystkich amatorów i fotografików polskich. Konkurs trwa cały rok, aby umożliwić uczestnikom nadesłanie zdjęć podczas wszystkich pór roku. Co miesiąc w drodze plebiscytu Czytelników za wyróżnione zdjęcie autor otrzymuje nagrodę przyznaną przez Sąd Eliminacyjny.

O wyróżnieniu najlepszego zdjęcia decydują głosy Czytelników Tygodnika „Stolica", którzy głosują przy pomocy kuponów, zamieszczanych w jednym z miesięcznych numerów pisma. Oryginalne zdjęcia, wyróżnione w plebiscycie Czytelników, będą drogą losowania przyznawane co miesiąc głosującym Czytelnikom.

Uczestnicy konkursu winni nadsyłać swe prace pod adresem Redakcji Tygodnika „Stolica", Warszawa, Chocimska 31. Odbitki fotograficzne winny być wykonane na papierze błyszczącym wymiaru: 9 × 12, 13 × 18 lub 18 × 24. Pożądane są wymiary większe.

A więc Fotofilmowcy-amatorzy! Zapraszamy do współzawodnictwa. My czekamy na Wasze zdjęcia, a na Was czekają nagrody.

Komunikaty wystawowe

W 1950 r. w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych przewidziany jest w dziale fotograficznym pokaz wystawy „Pokój zwycięża", pokaz artystyczno-dydaktyczny „110 lat fotografii" oraz ewent. pokaz fotografiki węgierskiej. Inż. Włodzimierz Puchalski i dr Tadeusz Przypkowski przygotowują się do wystąpienia z indywidualnym pokazem swoich prac.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział we Wrocławiu podaje do wiadomości, że w dn. od 15 marca do 15 kwietnia br. odbędzie się we Wrocławiu w salach Muzeum Państwowego II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki. Wystawa ta jest pierwszą na tak szeroką skalę zakrojoną imprezą we Wrocławiu, ma charakter ogólny tak co do tematyki jak i co do zasięgu.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne zaprasza do wzięcia jak najliczniejszego udziału wszystkich fotografów z całej Polski tak zrzeszonych jak i niezrzeszonych. Wszystkie tematy będą dopuszczone z uwzględnieniem specjalnym tematów aktualnych.

Prace należy nadsyłać do dnia 15. II. 1950 r. Wszelkich informacji i wyjaśnień udziela Komisarz Wystawy Ob. Janina Mierzecka — Wrocław, ul. Chałubińskiego 1.

Komunikaty

Przewiduje się zorganizowanie następujących ogólnopolskich konkursów: Ministerstwa Komunikacji (na tematy turystyczne i krajoznawcze), Instytutu Chopina wespół z P.T.F. (na tematy związane z pamiątkami po Chopinie), oraz konkurs „Kraj i ludzie" P.T.F. oparty na zasadzie międzyoddziałowego współzawodnictwa. Redakcja przewiduje, iż zorganizowany zostanie również konkurs o tematyce sportowej.

— — —

Fotograficy gnieźnieńscy przystąpili do współzawodnictwa

Zebrania oddziału Polskiego Tow. Fotograficznego w Gnieźnie, odbywać się będą w okresie zimowym co drugą środę. Ze względu na to, że oddział przystąpi do współzawodnictwa z innymi oddziałami, jedno z najbliższych zebrań poświęcone będzie referatom n. t. fotografiki. Wkrótce utworzona zostanie również sekcja młodzieżowa, dla której odbywać się będą bezpłatne kursy fotograficzne.

Z ruchu wydawniczego

Ogniew S. J. Fotografia żiwoj priody. Wydawnictwo Moskiewskiego Towarzystwa Badaczy Przyrody. Moskwa 1949. Str. 102+32 całostronicowe reprodukcje. Cena 85,— zł.

Książka podzielona jest na cztery działy. W pierwszym, o fotografii przyrody jako metodzie badań biologicznych, autor zaznajamia nas z popularnością tej dziedziny w ZSRR i zastanawia się, na czym polega metoda badań biologicznych za pomocą fotografii naukowej.

Dział drugi, teoretyczny, może sam stanowić odrębny podręcznik fotografii. Znajdujemy w nim ujęte krótko lecz praktycznie wszelkie wiadomości, poczynając od opisów obiektywów, ich teorii, wad i praktycznego zastosowania. Podane są szczegółowe opisy i charakterystyki obiektywów radzieckich, oraz licznych częściej używanych zagranicznych aż do najnowocześniejszych i bardzo nawet specjalnych. Dalej autor opisuje kamery, poczynając od statywowych przez liczne lustrzanki (Sport, Exakta) aż do Feda, Kiewa, Leiki i Contaxa. Podaje opisy celowników, dalomierzy, przyrządów do zdjęć z bliska itp. Opisuje budowę przyrządu, wynalezionego przez techników radzieckich Terentjewa i Szpanawera i nazwanego przez nich „Fokkad", służącego do zdjęć małych przedmiotów przy pomocy Feda lub Leiki. Dalej rozpatruje autor rodzaje migawek, ich wady i zalety. Następny rozdział traktuje o fotografii barwnej, opisując metody „Autochrom" oraz „Agfacolor". Z kolei po opisie statywów i filtrów, znajdujemy rozdział poświęcony obliczaniu czasu naświetlenia i światłomierzom, następnie rozdział o materiałach fotograficznych i w końcu o powiększaniu i powiększalnikach.

Dział trzeci, praktyczny, dzieli się na część zoologiczną i botaniczną. Do pierwszej należą tak ciekawe rozdziały jak: fotografia zwierząt na wolności teleobiektywem, fotografia zwierząt obiektywem zwykłym, fotografowanie z kryjówek, fotografowanie zwierząt w niewoli, fotografowanie bezkręgowych oraz spis bogatej literatury. Cały ten dział, ujęty nadzwyczaj barwnie, zawiera mnóstwo przykładów i opowiadań zarówno z praktyki autora jak i innych znanych fotografów-przyrodników. Podobnie — choć krócej — potraktowana jest botanika.

Dział czwarty podaje szereg tematów zdjęć przyrodniczych dostosowanych do grup systematycznych.

Na końcu książki znajdujemy 32 całostronicowe reprodukcje prac autora. Atrakcyjna treść i przystępna cena uzasadniają życzenie, by książka ta znalazła się w rękach każdego fotoamatora.

Wołosow D. S. Mietody rasczota słożnych fotograficzeskich sistiem. (Metody wyliczania złożonych układów fotograficznych) Ogir-Gostiechizdat. Leningrad-Moskwa 1948. Str. 394. Cena 200 zł.

Książka na bardzo wysokim poziomie, uwzględniająca najnowsze zdobycze w tej dziedzinie. Między innymi jeden z rozdziałów poświęcony jest obliczaniu obiektywów zwierciadlanych. Od czytelnika wymagana jest doskonała znajomość wyższej matematyki. (Zeto)

— — —

Jan Sunderland

Photograms of the year 1949 i the year's Photograph 1948/49

Znam taki ogród... odgrodzony od hałasów i zgrzytów wielkomiejskich, z rabatkami pięknych wonnych kwiatów... Znam go od lat przeszło trzydziestu; gdy wracam doń — a czynię to niemal co rok — zawsze jednakowo mi miło odnaleźć te same, tak czysto utrzymane ścieżynki i alejki, i nowe, aromatyczne kwiaty na krzewach... czasem znajduję nowe rośliny, sprowadzone z egzotycznych krajów...

Nie, to nie ja wracam do tego ogrodu; to on do mnie powraca, ten zbiór fotogramów, wybranych z salonów londyńskich, w dwóch wydawnictwach dorocznych. Stary krzak Jan de Meyer zakwitł uduchowiony portretem artysty Marcina Aberga. Randall, Hardman, Ivonne Gregory przedstawiają w nowych subtelnych odmianach przechodnia, widzianego z góry przez gałęzie, ulicę w deszcz i wiosenne akty pod wiosennymi gałęziami. Jest delikatna izohelia (Dimczew, Bułgaria) i solaryzacja, znamienna czarnym okonturowaniem postaci, lecz bez przemienienia walorów (Thévenet). Egzotykę reprezentują od lat kilku głównie Chiny; „Rozmowa na zboczu" Tse-Iee Iounga jest chińską zwłaszcza przez niezwykłą dyskrecję niedopowiedzenia. Erno Vadas — godny siebie w malutkiej dziewczynce, uważnie znoszącej kubeł po schodach tak dużych, tak „dorosłych", iż rozumie się, że ich towarzystwo jest zupełnie nieodpowiednie dla tak młodziutkiego wysiłku...

„Beso al Prior" — to zagadnienie. Dwie jasne postacie, tworzące plamę o ostrym, szarpanym konturze, związane w jedną mozaikę z podobnie okonturowanymi ciemnymi górami w tle. Obyczaje fotografiki kazały by góry rozwiać i rozjaśnić... Jose Ortiz Echagüe przeciwnie, poświęca perspektywę, atmosferę, aby ujednolicić, zrównoważyć malarsko elementy kompozycji.

Jan Sunderland

„Punch" w kraju kamery. Angielski tygodnik humorystyczny „Punch" wydał zbiorek swoich artykulików i rysunków, poświęconych fotografii od r. 1846 do 1948. Dużo miłej, niekąśliwej wesołości. Niema tu pretensji do głębi filozoficznej; trudno nawet upatrywać w tym humorze staranie, aby „ridendo castigare mores"*); jest to „... les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs"**).

Marcel Natkin. Photography and the art of seeing (Fotografia a sztuka widzenia). Inteligenty zarys sztuki fotograficznej w szeregu krótkich, bo przeważnie jednostronicowych rozdziałów. Każdy rozdział jest ilustrowany całostronicowym fotogramem, poświęconym danemu zagadnieniu. Ilustracje są dziełem fotografików paryskich, z wyjątkiem jednego E. Vadasa. Najpiękniejsze dla mnie — to pejzaż morski i pejzaż paryski Emanuela Sougez (zagadnienia „jednolitości" i „symetrii"); następnie portrety Mersona („Styl i moda" i „Kompozycja portretu"); rzeczy najciekawsze — mocno poruszeni jeźdźcy i solaryzowany narciarz Piotra Boucher („wyraz ruchu" i „czarne na białym").

Amateurs just like yuo (Tacy właśnie amatorzy jak Ty), Londyn 1948. Siedmioro fotografików opisuje jak fotografują i co przy tym czują. M. W. Elpinstone pisze o fotografii kolorowej. T.P.H. Miller — o „zwyczajnych" fotografiach rodzinnych. Filip Johnson — o przechadzkach po lesie; C. Douglas Milner o pejzażu. Artystka teatralna Rozalinda Maingot — o „przynęcie malarskości" w portrecie i akcie. Architek Eryk de Marė — o „formie i fotografii". Wstęp o „zamiłowaniu do fotografii" pióra przewdoniczącego RPS — Percy W. Harrisa.

---

*) Śmiechem smagać obyczaje (łac.)
raczej beztroskie gawędziarstwo, zbiór łagodnych anegdotek, które wcale nie zmierzają do złośliwego wyszydzenia raczej do wywołania zdrowego, życzliwego uśmiechu — zwykle w duchu zasady komediopisarza francuskiego:

**) Głupcy są na tym świecie dla naszych pomniejszych przyjemności.

Przynajmniej jeżeli pod głupotą rozumieć wszelkie nieprzystosowanie społeczne...

Bardzo miła książeczka na poziomie inteligentnej, kulturalnej gawędy towarzyskiej, *która* trochę uczy, a bardziej — stwarza atmosferę, budzącą w czytelniku chęć pracy i zaufanie do możliwości wypowiedzenia się artystycznego za pomocą fotografii, traktowanej niezawodowo. Artykuł de Maré poza tym, jeśli nie rozwiązuje podstawowych zagadnień z dziedziny filozofii sztuki, nawet ich rozwiązania nie przybliża — brak mu do tego właściwego ujęcia istoty zjawisk artystycznych i estetycznych — to przynajmniej je stawia i skłania do myślenia o nich.

Każdy z sześciu artykułów jest ilustrowany ośmioma fotografiami danego autora. Ilustracje wystarczyłyby, żeby nadać książeczce wartość ładnego albumiku, małego skarbczyka wzruszeń artystycznych. Szczególnie ładne i sugestywne są zdjęcia drzew i lasów Johsona. Stosunkowo nieznaczny format książeczki, a w konsekwencji i reprodukcji — 13×19 i mniej — wykazuje dowodnie, a nie po raz pierwszy, że wielkie formaty albumowe i wystawowe nie stanowią koniecznego warunku, by odbitka miała charakter artystyczny. Wystarcza właściwa (tj. przystosowana w każdym poszczególnym wypadku do motywu) gradacja i rozmieszczenie walorów w naturze, a raczej w wizji fotografa, na fotogramie i w druku. Co zresztą nie jest wcale mało...

Conrad's Photo Diary 1949. Tekst: A. Zoltan. Fotografie: różni.

Była taka epoka, że ludzie, ulegający czarowi gór, nie przyznawali się do tak niezwykłego, nienormalnego pociągu. Szedł taki romantyk na Montblanc lub Łomnicę, bo go urzekała ostrość szczytowego wichru, zajadłość lejby, prażenie słońca na wysokościach, szum odległych wodospadów i zapach kosówki, majestat turni lub lodowców, upajająca samotność wirchowa, zdrowy wysiłek sprawnych mięśni, bezwiedne doświadczenie palców, szukających chwytu — i ucieczka w bezgraniczną dal horyzontu, i ciągła zmiana ram żywota... Tak, takiej słabości można było ulegać, ale narażać się na reputację kogoś tak niepoważnego? Więc zabierało się z sobą aneroidy, termometry, diabeł wie nie co, robiło się jakieś niepotrzebne pomiary, nakładało się na zwyczajną wycieczkę maskę wyprawy naukowej... i honor był uratowany, a przyjemność wybaczona.

Taką maską, która użytecznością ma usprawiedliwić poddanie się emocji artystycznej, wydaje mi się tekst „Kalendarza terminowego Conrada na rok 1949". Bo tekst to właściwie dzisiaj — w dobie obfitości wszelkiego rodzaju podręczników, pisanych dla mniej, więcej, średnio, najmniej i wcale nie zaawansowanych fotografów — niepotrzebny. Ot, krótki zarys elementarnych wiadomości o technice i kompozycji fotograficznej. Do tego kalendarz terminowy, po kartce na tydzień.

A tymczasem fotografie — po jednej na kartkę terminatki — są tak czarujące, tak wypieszczone, tak estetyczne, a przy tym tak proste, niewyszukane w tematach i ujęciach, takie, że się tak wyrażę, „odpoczynkowe", piękne bez filozofii i teoretyzowania, wzruszające poezją prawdy świata tego, że obeszły by się doskonale bez nauk i kalendarza. Więc spojrzyjmy na to zestawienie z innej strony: nie znam kalendarza, i mało widziałem podręczników, które by były ilustrowane tak wykwintnie a prosto, bez cienia tej „préciosité" lub tego mądrzenia się zagadnieniami, które mogą uderzyć w pierwszej chwili, ale nie zawsze uwijają sobie gniazdko w sercu na stałe.

Tytuły pod fotografiami musiał układać nie byle jaki mistrz słowa. Są powściągliwe, a trafiają w sedno; nie tłumaczą obrazów, lecz zwiększają ich zasięg emocjonalny za pomocą subtelnych skojarzeń.

Rozmiary reprodukcyj — przeważnie około 7 na 9.5 cm — wykazują dowodnie... dalej, szanowny czytelniku, tak samo jak w końcu recenzji o „takich właśnie amatorach, jak Ty".

Sprawy fotografów zawodowych

Wystawa Cechu Fotografów
w Izbie Rzemieślniczej w Warszawie.

Rzemieślnik może być artystą. Artysta musi być dobrym rzemieślnikiem. W ciągu wieków sztukę tworzyli tylko rzemieślnicy: wtedy to powstała architektura i rzeźba gotycka. Z wyjątkiem tych gałęzi rzemiosła, które są bezwarunkowo związane z szablonem, każdy rzemieślnik nosi w swej torbie z narzędziami buławę artysty. To jest główną przesłanką wystawy na Miodowej.

Oczywiście, selekcja też zrobiła swoje. A selekcja była ostra. Ale selekcji dokonał także Cech. Więc wystawa reprezentuje pracę i smak cechu, przynajmniej jego czołowych przedstawicieli. W tym charakterze zadaje ona kłam poziomowi wielu, wielu okien wystawowych zakładów fotograficznych w Warszawie i na prowincji...

Organizatorzy wzywali do zgłaszania obrazów w zasadzie tematowych: o pracy, odbudowie i osiągnięciach gospodarki socjalistycznej. Ale zastrzegli sobie prawo umieszczenia na wystawie zdjęć na inne tematy, gdyby się wyróżniały wartością techniczną i artystyczną. Wyniki świadczą, że zastrzeżenie było pożyteczne („Okno" i „Pejzaż" Gamskiego).

Zgodnie z wezwaniem znaczna liczba eksponatów przedstawia pracę. I są to zdjęcia zajmujące, na ogół trafnie pomyślane. Przeważnie widzi się rzemieślników i artystów podczas wykonywania swojego zajęcia, w otoczeniu odpo-

wiednich narzędzi, w specyficznej atmosferze Tokarz, rymarz, cholewkarze, szewc, krawiec, snycerz, skrzypek, fotograf, pracownica kukiełek. I nie wyglądają te obrazy na portrety pozowane, nie, ludzie sprawiają wrażenie istotnie, poważnie zajętych swoją pracą, zżytych z nią tak intymnie, jak u holenderskich „petits maîtres"-ów XVII wieku. Mam wrażenie, że te fotografie, a może i te, które za przedmiot mają pracę fabryczną lub w plenerze, jak asfaltowanie ulicy, budowanie, odgruzowanie, układanie mozaiki mariensztackiej (Jan i Janusz Bułhakowie, Dziubiński, Gamski, Mieszkowski i S-ka) stoją na wyższym poziomie, niż większość podobnych fotografii na wystawach zeszłorocznych.

Nagrody Izby Rzemieślniczej w Warszawie otrzymali: Alfred Funkiewicz za „Fragment rzeźby" z pomnika bohaterów ghetta o oświetleniu fantastycznie podkreślającym ekspresję motywu; Stanisław Dziubiński za bardzo efektowne ujęcie „Pomnika Wdzięczności"; K. Bietkowski jr. za „Walkę z analfabetyzmem", gdzie temat wyraża się w symbolicznej niemal sugestii w bardzo realistycznej formie za pomocą rąk starszego człowieka, z nabożeństwem kaligrafującego w zeszycie szkolnym.

Dalej — J. Podoski za wykwintną w wyrazie, surową w budowie plastycznej fontannę na „Rynku Mariensztackim"; J. Mokrzycka za plakatową, też symboliczną, mocną a nerwową rękę z cegłą na tle murów w budowie i rusztowań z lotu ptaka; prof. J. Bułhak za „Odbudowę stolicy — trasę W—Z", pięknie snutą więźbę metalowych wież na osnowie pierzastych obłoków; H. Romanowski za wnętrze z dyskretną, bardzo ładną grą światła; A. Mikołajewski za „morowego" kolejarza, oświetlonego latarką, trzymaną w ręce (znów reminiscencje holenderskie — Gerard Dow!).

Eug. Oliwkowska uzyskała nagrodę honorową Cechu Fotografów m. Warszawy i Województwa za mocny, wyczuty, niebanalny „Fragment trasy W—Z w nocy".

Nagrody Okręgowego Związku Cechów przypadły Szotowskiemu za snycerza i Kornatowskiemu za rymarza.

Nagrody Związku Izb Rzemieślniczych zdobyli: Mokrzycka (doskonały „Człowiek i manekin" oraz „Pantofelek Kopciuszka"), Dunin-Bartodziejska (Portret), Oliwkowska (Mistrz szewski).

Portrety reprezentują głównie Podoski, Miernicki, Dunin-Bartodziejska. Zresztą większość dzieł, obrazujących artystów i rzemieślników przy pracy, stanowi zarazem dobre kompozycje portretowe. Ale wśród portretów są i słabe.

W sumie — brawo.

Na ostatnich wystawach i konkursach zarysowuje się dość często skłonność do nadawania obrazom wyszukanych tytułów, niekoniecznie związanych z treścią i nastrojem dzieła „Okno na świat" bez sugestii świata, „Pantofelek Kopciuszka" w ręku zupełnie nie-baśniowego warszawiaka, „Ulica po kąpieli", tj. poprostu po deszczu, „W pierścieniu odbudowy"... po co? Tytuł brzmiący literacko ma rację bytu, jeśli wiąże dzieło z nowymi skojarzeniami myślowymi lub emocjonalnymi, i przez to, grając na większej liczbie strun psychicznych, wzmacnia oddziaływanie dzieła na odbiorcę. Ale jeśli tytuł nie będąc komentarzem zwraca uwagę na intencję, której nie udało się ziścić w obrazie, albo jeśli zatrąca pretensjonalnością, jeśli wywołuje skojarzenia sprzeczne z tonem uczuciowym, jakie dzieło wywołuje samo przez się — taki tytuł szkodzi zamiast pomagać. Fotograficy, ostrożnie z literaturą! Toteż sztuka i rzemiosło. To także trzeba umieć.

Jan Sunderland

— — —

KALENDARZYK WYSTAW I KONKURSÓW

II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki
Organizator: PTF Wrocław,
Miejscowość: Wrocław,
Czas trwania: 15. III. — 15. IV. 1950 r.
Termin nadsyłania eksponatów: 15. II. 50.
Komisarz: Janina Mierzecka, Wrocław, Chałubińskiego 1.

Konkurs „Piękno odbudowy".
Organizator: Klub Filmowców Wąskiej Taśmy.
Miejscowość: Warszawa.
Czas trwania: 1. I. — 31. XII. 1950 r.
Termin nadsyłania eksponatów: cały rok.
Komisarz: Redakcja „Stolicy" w Warszawie.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKTOR: Marian Schulz, REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1300 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. telefon 526-71.

K-1-11591